

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE BELLAS ARTES

Departamento de Dibujo II (Diseño y Artes de la Imagen)



TESIS DOCTORAL

El fotógrafo como observador, actor y director en el retrato fotográfico

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

François Labastie

Director

Agustín Martín Francés

Madrid, 2015

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE BELLAS ARTES
Departamento de Dibujo II



**EL RÉGIMEN JURÍDICO DE LA
TRANSPARENCIA FISCAL INTERNACIONAL**

**MEMORIA PRESENTADA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
POR François Labastie**

Bajo la dirección del Doctor:
Agustín Martín Francés

Madrid, 2003

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE

Departamento

Dibujo II (Diseño e Imagen)

Título

EL FOTÓGRAFO COMO OBSERVADOR,
ACTOR Y DIRECTOR
EN EL RETRATO FOTOGRÁFICO

Autor

François LABASTIE

Director

Agustín MARTIN FRANCÉS

Tesis realizada para aspirar al grado de doctor en Bellas Artes
Madrid, 29 de marzo de 2003.

Agradecimientos

Deseo expresar aquí mi agradecimiento a todas aquellas personas que de un modo u otro han contruibuido a la realización de esta tesis doctoral, especialmente a Agustín Martín Francés, director de esta tesis.

Introducción	1
1. CLASIFICACIÓN TEMÁTICA REFERENTE AL RETRATO	11
1.1 <u>Ámbito del retrato fotográfico</u>	12
1.1.1 Definición del retrato fotográfico	14
1.1.2 Clasificación del retrato fotográfico en función de su conceptualización	16
1.1.3 Diagrama situacional de temas	24
1.2 <u>Los primeros fotógrafos retratistas</u>	25
1.2.1 Nadar	27
1.2.2 Antoine-Samuel Adam-Salomon	30
1.2.3 Julia Margaret Cameron	31
1.2.4 Disdéri	32
1.3 <u>El retrato y la moda</u>	36
1.3.1 Cecil Beaton	38
1.3.2 Richard Avedon	40
1.3.3 Philippe Halsman	43
1.4 <u>La fotografía social</u>	46
1.4.1 Jacob-August Riis	47
1.4.2 Lewis Hine	48
1.4.3 Walker Evans	50
1.4.4 Dorothea Lange	51
1.5 <u>El retrato en el reportaje gráfico</u>	54
1.5.1 Martin Munkacsi	55
1.5.2 Henri Cartier-Bresson	56
1.5.3 Don Mc Cullin	58
1.5.4 Raymond Depardon	59
1.6 <u>El ensayo fotográfico</u>	63
1.6.1 Sebastião Salgado	64
1.6.2 Andrés Serrano	66

1.7	<u>El inventario</u>	70
1.7.1	August Sander	71
1.8	<u>El retrato realista social</u>	75
1.8.1	Lisette Model	76
1.8.2	Diane Arbus	77
1.9	<u>El retrato en la <i>street photography</i></u>	81
1.9.1	William Klein	82
1.9.2	Robert Frank	84
1.10	<u>El humanismo fotográfico</u>	87
1.10.1	Edouard Boubat	89
1.10.2	Robert Doisneau	91
1.11	<u>La fotografía <i>live</i></u>	94
1.11.1	André Kertész	96
1.11.2	Josef Koudelka	97
1.12	<u>La fotografía “narrativa”</u>	99
1.12.1	Duane Michals	100
1.12.2	Nan Goldin	102
1.13	<u>La foto de identidad</u>	105
1.13.1	Guillaume Duchenne de Boulogne	107
1.13.2	Philippe Poteau	109
1.13.3	Alphonse Bertillon	110
1.13.4	Retrato-tarjeta y fotomatón	113
1.13.5	Identidad y retrato	115
1.14	<u>La foto de familia</u>	119
1.14.1	Jacques-Henri Lartigue	122
1.14.2	Memorizar para sí mismo	123
1.15	<u>El autorretrato</u>	126
1.15.1	Cindy Sherman	128
1.15.2	Dieter Appelt	130

2. SISTEMA SENSORIAL Y COMUNICACIÓN DEL FOTÓGRAFO 132

2.1	<u>La visión del fotógrafo</u>	133
2.1.1	El mecanismo de la visión	136
2.1.2	Diferencias ojo humano / cámara fotográfica	140
2.1.3	Campo visual y mundo visual	142
2.1.4	Percepción del espacio: distancia y profundidad	145
2.1.5	Impresión somática	151
2.1.6	Percepción del fotógrafo	154
2.2	<u>El oído del fotógrafo</u>	159
2.2.1	El mecanismo de la audición	160
2.2.2	Espacio auditivo del fotógrafo	162
2.3	<u>El tacto en fotografía</u>	165
2.3.1	Sistema táctil	166
2.3.2	Percepción del espacio	168
2.3.3	Conducta táctil	173
2.4	<u>Olfato y gusto del fotógrafo</u>	174
2.4.1	Sistema olfativo	175
2.4.2	Espacio olfativo	176
2.4.3	El gusto	177
2.5	<u>Comunicación no verbal del fotógrafo</u>	179
2.5.1	Apariencia física	180
2.5.2	Movimiento del cuerpo	182
2.5.3	Proxémica	185
2.5.4	Artefactos y factores del entorno	192
2.5.5	Expresiones faciales y comportamiento visual	196

3.	EL ACTO FOTOGRÁFICO	204
3.1	<u>Análisis fenomenológico del hecho fotográfico</u>	205
3.1.1	Definición de la fotografía	205
3.1.2	Análisis del "hecho fotográfico"	210
3.1.3	El objeto fotografiado	214
3.1.4	La técnica	217
3.1.5	Interacciones fotógrafo-objeto-técnica	221
3.1.6	Procedimientos de connotación	223
3.2	<u>Imagen capturada e imagen creada</u>	228
3.2.1	La imagen técnica	229
3.2.2	Fotografía capturada y fotografía creada	231
3.2.3	Fotografía como espejo, transformación o huella	234
3.3	<u>Imagen y escala de planos</u>	241
3.3.1	Tamaño de la imagen y tamaño del plano	242
3.3.2	Escala imaginaria del espectador	243
3.3.3	Campo y cuadro	245
3.3.4	El rectángulo, hecho cultural	246
3.3.5	La profundidad: posición cultural e ideológica	247
3.4	<u>Fotografía y tiempo</u>	251
3.4.1	Tiempo y movimiento en la imagen fija	252
3.4.2	El "movido" en fotografía	255
3.4.3	Tiempo verbal y lectura de la imagen	256
3.4.4	El instante decisivo	257
3.4.5	Fotografía y memoria	259
3.4.6	Instante y dominio del fotógrafo	261
3.5	<u>El punto de vista</u>	264
3.5.1	Definición del punto de vista	265
3.5.2	Punto de vista "naturalista"	266
3.5.3	Punto de vista "subjetivo"	268
3.5.4	Punto de vista e ideología	268
3.5.5	Efectos de realidad, reconocimiento cultural y simbolismo....	269
3.6	<u>Secuencialidad</u>	274
3.6.1	La fotografía como serie de decisiones	275
3.6.2	El reportaje fotográfico	277
3.6.3	Secuencia fotográfica	281

4.	LA ACTUACIÓN DEL FOTÓGRAFO	285
4.1	<u>Intención del fotógrafo</u>	286
4.1.1	La fotografía de consumo	287
4.1.2	El programa fotográfico	288
4.1.3	Las actitudes predominantes	292
4.2	<u>El fotógrafo observador</u>	297
4.2.1	El fotógrafo testigo	298
4.2.2	El cuerpo del modelo	300
4.2.3	Observación del actor-modelo	303
4.2.4	Expresión e imaginación del modelo	305
4.2.5	El estado receptivo del fotógrafo	310
4.3	<u>El fotógrafo actor</u>	316
4.3.1	El ego en la percepción	317
4.3.2	Improvisación	320
4.3.3	Emoción del fotógrafo	323
4.3.4	La mirada del fotógrafo	325
4.3.5	El espacio del fotógrafo	327
4.4	<u>El fotógrafo director</u>	332
4.4.1	El Retrato psicológico	333
4.4.2	Relación con el modelo	335
4.4.3	Retrato clásico y retrato actual	337
4.4.4	Enfasis del fotógrafo	341
4.5	<u>Modelo y autorretrato</u>	346
4.5.1	Miedo a la imagen de sí mismo	347
4.5.2	"Fototerapia"	349
4.5.3	Retrato del fotógrafo por sí mismo	351
	Conclusión	357
	Bibliografía	384

Introducción

En los principios de la fotografía, y a pesar de las dificultades técnicas, el retrato fue uno de los factores definitivos para asentar la fotografía en la sociedad. En el ámbito pictórico, ese género no era el más prestigioso y preferido por los pintores, pero aceptaban esos encargos para ganarse la confianza de los mecenas y clientes. En cambio, el empeño del público por representar y mostrar su imagen corporal ha existido desde siempre. El objeto del retrato es la fijación de los rasgos característicos del modelo para destacar la individualidad física y psicológica. Y el deseo que tienen los seres humanos de contemplarse por medio de la descripción e interpretación de su imagen corporal fomentó el desarrollo de una de las actividades artísticas más universalmente presente en todos los tiempos.

En el retrato, suelen cumplirse ciertas condiciones imprescindibles: sentido agudo de la observación por parte del operador, medios técnicos para la transposición, y voluntad por captar algo temporal y pasajero. Una diferencia entre retrato pictórico y fotográfico reside en la técnica empleada del mismo modo que en la forma de proceder a la observación. La pose, existente en ambos tipos de retrato - pero bien diferente -, exige una actividad específica, ligada a la técnica y las condiciones aplicadas. La condición fundamental del retrato es el objeto de la representación futura: el modelo. Como imagen de una persona, dada por la pintura, el dibujo, la escultura o la fotografía, el retrato se establece a partir de la visión que el artista tiene del modelo. Y la gran diferencia de la fotografía con las demás representaciones plásticas es la presencia obligatoria de la persona retratada durante la ejecución del proceso.

Por supuesto, los medios actuales de tratamiento digital de la imagen permiten otras condiciones y aptitudes más relevantes - en nuestra opinión - de las artes pictóricas. Por ejemplo, la imagen - digital - póstuma de un individuo procede mucho más de la pintura que de la fotografía tal como fue considerada hasta ahora. Sin negar

la evolución actual de la imagen mecánica hacia las Artes Plásticas, tales consideraciones no son objeto de nuestro estudio, ya que nos interesa la interacción del operador con su modelo. Así, nuestro trabajo indaga el aspecto humano y artístico de la fotografía de retrato. Consideramos entonces imprescindible la presencia del modelo frente a la cámara, manejada con múltiples posibilidades imaginativas por el operador. Asimismo, el desarrollo técnico de la fotografía pone en cuestión múltiples criterios de creación. A la evolución técnica se añade sin duda una transformación humana, pero estudiaremos en nuestro discurso las obras fotográficas argentícas y digitales sin modificación esencial posterior de lo captado en la toma.

El mundo exterior tiene muchas formas diferentes, en las que podemos encontrar de todo, pero perdido en una multitud de elementos extraños que deben ser aislados para ser percibidos por el ser humano. Uno de los papeles del fotógrafo es justamente extraer del mundo vivo la poesía dispersa incluida en el entorno. Su cámara le da el prodigioso poder de fijar lo que desea del mundo exterior, en el momento mismo en el que éste, siempre en movimiento, realiza de manera fortuita su equilibrio. Lo que capta nuestra atención en el universo es naturalmente función de nuestros intereses, de nuestro temperamento, y también de nuestras ideas y nuestra cultura. La fotografía sería entonces una elección marcada por la huella de nuestra individualidad.

Definir así la fotografía es resaltar que no es una mera grabación mecánica. Todo tipo de fotógrafo cumple una serie de actos personales, y el primero consiste en extraer una imagen de una multitud de percepciones. Frente a un paisaje, el operador se encuentra incluido en la escena contemplada, aunque este separado, en cierto modo, de ella. En las impresiones percibidas, entran más cosas que sensaciones visuales: el aire más o menos fresco, el olor que se expande alrededor, el ruido del viento o de los pájaros, las buenas o malas condiciones físicas del fotógrafo, todo entra en la elaboración de su sentimiento apreciado en aquel momento.

En el retrato, el fotógrafo no está solo frente a un paisaje pero acompañado por una persona generalmente viva, activa, con la que puede comunicar. Como ser humano, ella tiene mucho en común con el operador: un cuerpo parecido, sensaciones y reacciones humanas comparables a las del fotógrafo. Ese último, sin embargo, tiene la particularidad de llevar y controlar el aparato técnico decisivo en la elaboración del retrato. Y como en el caso del paisaje, el fotógrafo se encuentra incluido en la escena. Operador y modelo comparten algunas de las mismas impresiones sensoriales - visuales, auditivas, olfativas, táctiles y gustativas -, interpretadas diferentemente por cada uno. Una de las funciones del fotógrafo, una primera abstracción, reside en aislar de esas percepciones, que forman un conjunto indivisible, las sensaciones estrictamente visuales.

Y como ser vivo activo, el modelo percibe el mismo entorno que aquel del fotógrafo, a diferencia de que no percibe igualmente su propio cuerpo: por ejemplo, no distingue su espalda, y su imagen corporal y personal está sometida a su propia interpretación o imaginación; proceso complejo relevante en el campo psicológico. En el caso del retrato, se encuentra en situación de proporcionar - voluntariamente o no - una imagen de su cuerpo al artista, quien interpretará con su técnica y oficio, la imagen percibida en aquel momento. La copia fotográfica será el producto de ese acto.

Si la copia fotográfica tiene una superficie perfectamente delimitada, en alto y ancho, no es lo mismo para nuestra impresión visual. No podemos decir con rigor dónde empieza y dónde acaba. La frontera que la limita en el espacio no está determinada. El movimiento perpetuo de nuestros ojos desplaza sin parar los límites de la imagen percibida. Además, nuestra mirada es desigualmente atenta a lo que entra en nuestro campo visual: tal objeto capta especialmente nuestra atención, mientras que no vemos tal otro que se encuentra también en este campo. El hecho de aportar en esta visión bruta un recorte, introduce un elemento de apreciación personal.

Recortando con "tijeras virtuales", enfocando su objetivo sobre un punto determinado, el fotógrafo no puede sin embargo dejarse guiar por su sola sensibilidad en este recorte. Sometido a las exigencias de su arte, está obligado a tomar en cuenta las reacciones de la película - o cámara digital -, sus límites y posibilidades técnicas. Sabe también que las dimensiones restringidas de la copia final no permiten reflejar en su integridad los espectáculos de la naturaleza, que hay que seleccionar y elegir cuidadosamente su sujeto. Según sus exigencias, tendrá que adaptarse a situaciones y problemas técnicos. En fin, el fotógrafo debe considerar la calidad fotogénica. Es difícil imponer reglas, y clasificar los sujetos decretando que unos son provistos, y otros no dotados de esta calidad. Es el arte de ver, la interpretación del fotógrafo que determina el resultado. Este arte consiste justamente en seleccionar los motivos que, lejos de perder sus cualidades en la transposición fotogénica, ganaran en ella una nueva belleza. El operador debe saber también utilizar artificios y, por la iluminación, por el contraste de un primer plano o por la introducción de materias diferentes, exaltar el interés de su sujeto. El fotógrafo capta los efectos que contienen las más grandes potencias de evocación. Hace fotogénicos a quienes no lo son realmente.

Con cierto grado de perfeccionamiento técnico, el artista, liberado de las preocupaciones de una práctica demasiado difícil puede dejarse llevar por su imaginación, sus investigaciones y sus sentidos. Puede olvidarse de las dificultades materiales de la toma para entregarse totalmente a la elección y a la composición de su sujeto.

En la fotografía de personas vivas, en particular en el género del retrato, el fotógrafo se enfrenta además a la comunicación natural y a menudo imprescindible con el sujeto de su imagen. La postura y el movimiento del cuerpo, los gestos, la expresión del rostro y de la mirada, las sensaciones táctiles y olfativas son elementos

de comunicación no verbal. Pues, además del idioma, el ser humano dispone de un lenguaje corporal para expresarse y relacionarse con su entorno; herramientas corporales empleadas en todo tipo de relación humana.

Considerando la fotografía como acto de comunicación, podemos suponer y plantear la idea siguiente: ¿el fotógrafo retratista emplea su cuerpo - además de su cámara - para conseguir una cierta situación, un cierto ambiente, una expresión del sujeto y, finalmente, captar la imagen deseada?

Antes de disparar, tendrá que mirar, escuchar, a veces formar parte activa del escenario, como un actor improvisando un cierto papel para provocar una situación. Sus sentidos son las herramientas de su arte y su cuerpo forma un elemento decisivo en el proceso fotográfico. Describir y analizar esas posibilidades constituye el objeto de nuestro trabajo.

Como mencionaba la fotógrafa norteamericana Diane Arbus, la contemplación de una copia nos recuerda siempre la presencia del fotógrafo. Imaginamos fácilmente que el artista se desplazó hasta el lugar de toma, y percibió múltiples impulsos antes de disparar. Tal vez habrá hablado con su modelo. Con mucha probabilidad el modelo habrá detectado la presencia del fotógrafo, y una cierta comunicación se habrá establecido.

"Siempre me ha parecido que la fotografía tiende a tratar de la realidad, mientras el cine tiende a tratar de la ficción. El mejor ejemplo que conozco, en el cine, es cuando se ve a dos personas en una cama, se olvida fácilmente lo que se sabe perfectamente, es decir que había un director, un cámara, y un montón de electricistas en esta misma habitación, y que los actores en la cama no estaban realmente solos. Pero cuando se mira a una fotografía, no se puede nunca ignorar la presencia del fotógrafo".¹

¹ **ARBUS** Diane, *Diane Arbus*, Ed. Nathan, Paris, 1990, p10.

Esta comunicación entre fotógrafo y modelo puede recordarnos la dirección de actores en cine pero en el asunto del retrato la interacción parece diferente. Como si el comportamiento del artista se reflejara en la imagen final, dejando la huella de una improvisación más o menos controlada, registrando un momento irrepetible. El acontecimiento de la toma, parte de lo producido en aquel momento, surge en la mente del espectador de la copia fotográfica, quien imagina y reconstruye mentalmente el instante captado.

La declaración de Diane Arbus acerca de la presencia del operador nos interesa en su origen, es decir la toma. Nos llama a preguntarnos lo que puede haber pasado en el momento fotográfico, e incluso imaginar por que y cómo aconteció. La idea de Arbus provoca nuestro cuestionamiento como espectador. Sin embargo nos limitaremos en nuestro trabajo al estudio de la producción fotográfica durante la toma. Lógicamente, la copia fotográfica - prueba de lo acontecido - es material idóneo de nuestro estudio. A pesar de que el propio operador sea el mejor testigo y crítico de la imagen realizada, nos resulta posible reconstituir, a partir del estudio de la copia, la manera de trabajar del artista. Naturalmente, algunos fotógrafos han comentado más que otros sus obras, y numerosos historiadores han criticado sus trabajos.

Entendemos la confrontación del fotógrafo retratista con su modelo como decisiva en la realización de la imagen fotográfica. Las circunstancias del momento así como la disposición del entorno pueden intervenir en la relación - existente o no - entre el operador y la persona retratada. Entonces, empujado por su motivación, el fotógrafo desempeña una cierta actitud, y comunica con su modelo. El objeto del retrato es la fijación de los rasgos característicos del modelo, para destacar la individualidad física y psicológica. A su disposición, el fotógrafo tiene múltiples recursos de intervención y medios técnicos. Pero si el ser humano es uno de los más fascinantes temas de estudio, es también el más complejo en tratar. Pueden ser necesarias ciertas cualidades

psicológicas del fotógrafo o, por lo menos, su capacidad para relacionarse con los demás seres humanos. Así, durante la toma, el operador actúa en relación con su modelo. Le puede hablar - o no -, pero ante todo le observa y comunica con él. El fotógrafo es el primer espectador de su imagen, pero sería también intérprete de aquella toma. En aquella consideración está el centro de interés de nuestro estudio: Además de operador, ¿es director, actor o simplemente observador, el fotógrafo retratista?

Un actor es una persona que desempeña un papel y representa a un personaje en una obra de teatro o una película. Es también, en sentido figurado, quien actúa y ocupa un papel importante en un acontecimiento. En cambio, la observación es el estudio atento de un fenómeno natural, de un hecho o de un acto. Y por último, un director, en teatro o cine, es la persona encargada de guiar el juego de los actores, además de otras tareas técnicas y artísticas. Su función, decisiva, es casi obligatoriamente activa e intervencionista en el proceso de realización.

Así, a partir del estudio de los factores técnicos y artísticos de la fotografía, el propósito de nuestra tesis consiste en analizar los diferentes tipos de actuaciones posibles del retratista, y definir su relación con el modelo. Estudiaremos entonces los medios de interacción y actividad desde ambos lados de la cámara, con predominancia por la parte del operador. Y puesto que los múltiples estilos fotográficos condicionan - o producen o derivan de - comportamientos muy diversos, examinaremos ciertos temas y géneros aplicados a lo largo de la Historia de la Fotografía. Esa clasificación, personal y subjetiva, constituye la primera parte de nuestro escrito. Y para ilustrar ese discurso, nos apoyaremos en ejemplos de trayectorias y obras de algunos fotógrafos significativos. La elección, subjetiva y personal, de ciertos artistas para ilustrar nuestro discurso, se explica esencialmente por las fuentes empleadas en este estudio. Nos apoyamos entonces en historiadores y críticos de la fotografía, pero

hemos seleccionado especialmente a autores de retratos fotográficos interesantes para el tema de esta tesis. Por supuesto, la mayoría de los fotógrafos han practicado, de algún modo, el retrato. Sin embargo, algunos ejemplos resultan más significativos que otros. La obra de Robert Capa, por ejemplo, es más recordada por sus imágenes de reportaje que sus retratos. Henri Cartier-Bresson, en cambio, ha practicado activamente el retrato en algún momento de su carrera. Así, el interés de aquella selección de autores consiste en ilustrar la dirección general de nuestro discurso.

La segunda parte de nuestra tesis examina el sistema sensorial y la comunicación del fotógrafo. Como ser humano, el operador descubre la escena en la que se encuentra gracias a sus sentidos. Sus ojos, a menudo comparados a cámaras fotográficas, son los órganos imprescindibles para visualizar el sujeto. Pero tanto el oído, como los demás sentidos le permiten evaluar las condiciones, la disposición de la escena e interpretar su motivo. La persona retratada suele evolucionar, moverse, o simplemente vivir en la escena, y entonces el operador podrá comunicar con él, al nivel elegido, para conseguir la expresión deseada. Podemos comparar los órganos sensitivos del fotógrafo a elementos técnicos fundamentales para un creador. En cierto modo, el ojo es la primera cámara del fotógrafo; a pesar de sus diferencias.

El acto fotográfico, título de la tercera parte de esa tesis, indaga los factores participativos en la interpretación artística del modelo por el fotógrafo. Sin referirse a aspectos fundamentales de composición, nos interesaremos por cuestiones relacionadas con el cuerpo del operador. La elección de un plano, por ejemplo, o un punto de vista, se manifiesta por la distancia física, o el lugar donde se encuentra el operador. Nuestra idea general de trabajo considera el cuerpo físico del artista como influyente en el proceso creativo.

La última parte de nuestra tesis es una reflexión acerca de la actuación del fotógrafo. Nos concierne aquí su motivación, así como su comportamiento como observador, actor o director. En un caso significativo - el autorretrato - el fotógrafo vuelve la cámara hacia sí mismo, y se hace modelo de su propia imagen. Las consecuencias de ese acto son importantes, pero difieren de los demás retratos. Se trata aquí de un género más íntimo, con gran investigación, en el que el fotógrafo se encuentra solo frente a su propia imagen y su creación. El operador puede experimentar, pero en una vía diferente de aquella comunicativa con el modelo. Este último, por otra parte, aprecia a menudo una cierta aprehensión durante el acto fotográfico. El operador suele observarlo y resolver ese problema con su talento. Intervienen entonces sus cualidades como director, pero también como actor. En compañía de su modelo, el retratista es ante todo una persona, y la relación establecida es ante todo humana. De la calidad de ese encuentro dependerá el resultado creativo.

En la conclusión general de nuestro trabajo, analizaremos las obras de diferentes autores. A modo de ilustración de nuestras ideas, las descripciones técnicas propuestas descomponen los aspectos prácticos en la ejecución de una imagen fotográfica. Sin pretender establecer un modelo ideal de comportamiento, deseamos reflexionar acerca de la conducta del operador en el proceso fotográfico: ¿en que medida es actor, observador o director, el fotógrafo retratista?

1. Clasificación temática referente al retrato

1.1. Ambito del Retrato fotográfico

1.1.1 Definición del retrato fotográfico.

1.1.2 Clasificación del retrato fotográfico en función de su conceptualización.

1.1.3 Diagrama situacional de temas.

El aspecto, el carácter y la forma de los seres humanos han ejercido siempre una intensa fascinación, lo que ha motivado ciertas representaciones, en particular el retrato. Su campo es muy amplio: desde la imagen sencilla de una cabeza hasta un cuerpo entero en medio de un escenario. Puede ser realizado de forma solemne, preparada, o bien impulsiva, instantánea. Ciertos fotógrafos pretenden que la cámara no puede mentir, y que una situación demasiado preparada traiciona al operador y reduce la sensación de vida posible con la imagen. Sin embargo, otros artistas provocan incluso situaciones, y lo reivindican. Pero mientras la pintura es siempre una síntesis de momentos e impresiones, la fotografía es el instante mismo, un fragmento de vida escogido por el autor para representar algo de su modelo. La fotografía tiene su propia velocidad, pero el retrato no se reduce a instantes fugaces e instantáneas espontáneas: Exige preparación, reflexión, aplicación, y permite realizar obras tanto en estudio como en ambiente natural.²

La fotografía de retrato tiene por principal finalidad la preocupación del humano en representarse y la del artista en influir sobre relaciones estéticas dentro de esa representación. El primer gran fotógrafo retratista, Nadar (1820-1910) añadía a la imagen fotográfica su especial toque artístico. Fotógrafo y modelo encontraban en el retrato un intercambio, una paridad anteriormente notada en la pintura. Al contrario y en la misma época, Disdéri (1819-1889) grababa simplemente la apariencia deseada

² LEWINSKI Jorge y MAGNUS Mayotte, *El retrato en fotografía*, Barcelona, Marín, 1983, p6.

por los personajes. Desarrolló la fotografía "*carte de visite*", muy populares primeras tarjetas fotográficas de identidad. La cuestión de la identidad, aplicada metódicamente por Bertillon (1853-1914), influirá en la mayoría de los retratistas desde el principio del siglo XX. Evoluciona hacia el estudio sociológico con la obra magistral de August Sander (1876-1964), que efectuó un inventario de retratos representativos casi clínicos de la sociedad alemana de los años treinta. En Francia, Gisèle Freund, frecuentando el mundo de los escritores, intentó conciliar sociología y percepción fotográfica, en los pasos de Nadar. La búsqueda formal sobre el retrato es a menudo la adaptación de otras investigaciones sobre otros temas, como lo expresó Bill Brandt (1904-1979) a lo largo de su obra, pero sin alejarse del principio de similitud. En vez de deformar el sujeto, las tendencias contemporáneas acentúan el efecto de identidad individual, de unicidad de la personalidad con tomas "limpiadas" de todo decorado indumentario o ambiental, despejados al máximo de signos temporales o excesivos. En ese enfrentamiento con la sola realidad de las caras, contra la máscara de cada uno frente al objetivo, Richard Avedon queda como el único fotógrafo que va más lejos desnudando al máximo las apariencias para subrayar los caracteres. En cuanto a Robert Mapplethorpe (1946-1989), trata el rostro con una indiferencia objetiva. Así, a lo largo de los años, el arte del retrato se ha convertido en una especie de análisis sobrio y preciso, modulado por la elección del autor en investigar tal grupo o personaje. Muchas obras, por su neutralidad, evocan el anonimato en el que desaparecemos a menudo, y esa evocación culmina con una relativa propensión a estudiar las figuras de los muertos, como lo hace Andrés Serrano, por ejemplo.³

Las relaciones estéticas entre fotógrafo y fotografiado pueden evolucionar desde la representación mediatizada del modelo, hasta un estudio de personajes anónimos, pasando por ensayos artísticos propios al creador. Intención y estilo del fotógrafo quedan visibles y comprensibles en su práctica y técnica.

³ MESPLÉ Louis, Art. "*Le portrait*" in *Photographie Française*, CD-ROM, Paris, AFAA, 1996.

1.1.1 Definición del retrato fotográfico

El precedente del retrato fotográfico es el retrato pintado. Según la definición dada en 1872 por el filólogo Emile Littré en su *Dictionnaire de la Langue française*, el retrato era "*la imagen de una persona realizada con la ayuda de algunas de las artes del dibujo*". Y, hasta el siglo XVII, varias definiciones concordaban en ese sentido. Sin embargo, después de las experiencias de los impresionistas, cubistas, fauvistas y abstractos, esa definición no corresponde más que a una parte, muy limitada, del contenido antiguo del término. El retrato, según la *Encyclopaedia Britannica*, es "*una evocación de ciertos aspectos de un ser humano particular, visto por otro*". Con esa fórmula, ya no es cuestión de imagen fiel, sino de recuerdo, de ciertos aspectos sometidos a la visión del otro, y que puede ser subjetiva. Efectivamente, el retrato evoluciona en su historia desde una imagen fiel del modelo hasta un conjunto de signos en los que el espectador reconstruye a su gusto la imagen. En su obra sobre el retrato, Pierre y Galienne Francastel comentan:

*"El deseo que tienen los seres humanos de contemplarse por medio de la interpretación de su propia imagen parece formar parte de los más antiguos impulsos de la humanidad, y el arte del retrato individual es una de las actividades artísticas más universalmente presente de todos los tiempos. Sin embargo, su evolución no es continua; a pesar de la facultad que posee para reaparecer siempre bajo formas diversas, sufre eclipses, a causa, sin duda, de los obstáculos de carácter extraordinario o extratécnico."*⁴

El retrato pictórico tiene su origen en el siglo XII, en el retrato "libre" más antiguo que ha llegado hasta nosotros. Se trata del rey de Francia Juan El Bueno, y el carácter sorprendente del cuadro es que ese retrato de rey no es en absoluto un

⁴ **FRANCASTEL** Galienne y Pierre, *El retrato*, Madrid, Ed. Cátedra, 1978, pp 9 y 11.

retrato real. Con anterioridad a ese primer retrato, la pintura privilegiaba las escenas religiosas y solamente los reyes y luego los donadores tenían el privilegio de aparecer en algún lugar de la representación, naturalmente a un nivel inferior a los personajes sagrados. Pero el retrato libre ya no busca ni la justificación sagrada ni la inserción en una composición más vasta. Pretende llegar a ser un cuadro por sí mismo y busca sobre todo los efectos visuales. Le preocupan el traje y el peinado, y se rodea de un fondo imaginario.⁵ A partir de la segunda mitad del siglo XV aparece un nuevo tipo de retrato de tendencia internacional: el retrato sobre fondo neutro. Se toma de tres cuartos o de perfil, nunca de frente; aparece un poco por debajo de los hombros y se otorga mucha importancia al peinado. La cara es realista, sin excesiva abundancia de detalles, pero presenta, en cambio, variados relieves sobre los cuales juega una hábil iluminación.⁶

Y como la privación de fondo acrecentaba la austeridad, entonces germinó la idea de que el hombre no era completo si se desprendía de todo aquello que constituía el ámbito de su vida. Pronto se inició una tendencia paralela a la expansión del retrato sobre fondo neutro para volver a situar el hombre en un marco general. Así, los artistas disponían del retrato sobre fondo neutro y retrato sobre fondo imaginario. Las técnicas son múltiples: además de la pintura, disponen del lápiz, del pastel y más adelante del grabado.

En el ámbito pictórico, los siglos XIX y XX dan paso al retrato psicológico, en particular con el gran retratista Francisco de Goya: aparte de la calidad de la ejecución, sus retratos revelan todas las posibilidades que había para la expresión de los matices de la psicología individual en el retrato oficial, heredado de la época precedente. La personalidad aparece tanto por el gesto como por los rasgos del rostro.⁷

⁵ FRANCASTEL, Op. Cit, p86 y 89.

⁶ FRANCASTEL, Op. Cit, p97.

⁷ FRANCASTEL, Op. Cit, p193.

El retrato fotográfico, aparecido con los principios mismos del invento del proceso, quedó ligado a la evolución técnica. Aparte de esos factores, los reporteros de prensa diferencian retrato "*pictorialista*" del retrato "*funcional*". Para un fotógrafo pictorialista, el modelo es solamente una materia de base que le sirve para realizar una imagen muy bella. Para él, lo esencial se encuentra en los aspectos plásticos del cuerpo del modelo, la luz sobre su rostro y el cabello, las tonalidades, la ropa, etc. Idealiza la persona en un plano estético sin interesarse por su personalidad. El retrato funcional, al contrario - y generalmente empleado en la prensa - debe dar una información sobre la personalidad del modelo, captado en una situación y en un momento en que su carácter se expresa de la mejor manera. Ese tipo de retrato puede tener otra función: colgado de una pared o colocado sobre un mueble, puede dar la impresión de presencia de una persona ausente. El retrato de un presidente en un lugar oficial puede evocar la presencia del estado en ese espacio.

En la prensa, se da al termino "retrato" un sentido diferente de aquel atribuido por los fotógrafos retratistas, cuyas tomas son a menudo realizadas en estudio. Para ellos, un retrato puede ser una fotografía que representa en muy primer plano una persona (cabeza y busto), una pareja o una familia. Para los medios de comunicación gráficos, un retrato es una fotografía con sujeto principal constituido por personas, en cualquier situación, en cualquier entorno, solas o acompañadas, e incluso en grupo.⁸

1.1.2 Clasificación del retrato fotográfico

Al igual que en otros campos de la fotografía, los adelantos técnicos modificaron la práctica del retrato. La movilidad del operador, permitida por las nuevas emulsiones sensibles y las cámaras portátiles, evitó las molestias del modelo que ya no tenía que desplazarse al estudio. El fotógrafo de retrato se desplaza hasta el modelo, y su

⁸ **ALMASY** Paul et al, *Le photo-journalisme*, Paris, Ed. CFPJ, 1990, p121.

motivación no difiere mucho del reportero, en el sentido de intentar captar una realidad, interviniendo lo menos posible. La diferencia importante en relación con el reportero, es que el retratista habla con su modelo, interrumpe su actividad y le pide que pose. Esa actitud, menos empleada por los periodistas gráficos, o de manera diferente, parece ser una prolongación del reportaje. En cambio, el espíritu y la convicción de Henri Cartier-Bresson - quien practicó mucho el retrato - eran mostrar las cosas tales como se ven, es decir trabajar en el ambiente de sus modelos sin alterar la intimidad. Para ese tipo de fotógrafo que privilegia la relación entre personaje y ambiente, cambiar algún objeto de lugar, o modificar simplemente la luz, produciría una pérdida de significado.⁹

La invención de la fotografía abrió inmensas posibilidades de relaciones objetivas con el mundo de la realidad. Bajo el término de reportaje, operan los fotógrafos que desean comunicar, atestiguar, o convencer. A partir del momento en que la técnica lo permitió, la fotografía de reportaje describe los grandes conflictos y los cambios sociales. La necesidad de imágenes en la prensa amplió la noción de reportaje a una práctica tocando otros ámbitos de la información, - en particular la prensa "*people*" - con una cierta búsqueda de lo espectacular. La competencia del medio televisivo, más rápido de transmisión, y la crisis de la prensa, perjudicaron al reportaje fotográfico. Es con ensayos o estilos nuevos como los reporteros fotógrafos se mantienen ligados a la historia de su profesión, siempre con la convicción de describir de la manera más objetiva posible los fenómenos de la sociedad. Ser fotógrafo engloba actitudes muy variadas, incluso contradictorias: sentirse implicado por la actualidad de nuestro mundo o bien alejarse de él; mirar con detenimiento la realidad o desarrollar lo imaginario. Los fotógrafos evolucionan en contextos intelectuales y económicos diferentes y a menudo se ignoran.¹⁰

⁹ **BAURET** Gabriel, *De la fotografía*, Buenos Aires, Ed. La Marca, 2000, pp 67-68.

¹⁰ **BAURET** Gabriel, "*Motifs contemporains*" in *Photographie Française*, CD-ROM, Paris, AFAA, 1996.

El fundamento del retrato fotográfico es la representación del cuerpo humano, pero desde sus principios, la fotografía ha diversificado sus géneros. Y, desde la mera imagen de un rostro hasta una fotografía de boda, son múltiples y numerosos los tipos de retrato. Este término proviene del italiano *ritratto*, de *ritrare*, del latín *tráhere*. El vocablo deriva entonces de *retracto*, en alusión a retraer. O, lo que es lo mismo, volver a traer, aludiendo, naturalmente, a que se vuelva a traer en algún tipo de soporte la imagen de alguna persona. Desde ese punto de vista, el retrato es la imagen de una persona realizada en cualquier soporte. El retratista, es decir el que hace retratos, es el que produce la imagen que evoca a la persona.

Sin embargo, para hablar de retrato fotográfico, se necesitan dos factores imprescindibles, especialmente los que lo diferencian siempre del retrato no-fotográfico: Que el soporte sea fotosensible en su origen de toma, y que mantenga siempre su poder ontológico, gracias al cual, aunque esté trucado, fotomontado o manipulado, el espectador creará siempre que originariamente procede de la realidad.

Desde los orígenes de la fotografía, el retrato ha pasado por multitud de situaciones, de teorías y técnicas. Por eso, hacer una clasificación histórica resulta muy complicado y subjetivo, aunque generalmente el retrato fotográfico se divide en dos grandes bloques: el retrato no creativo y el retrato creativo. Esos dos bloques podrían abarcar todas las tendencias existentes desde 1839 hasta hoy, pero podemos proponer la siguiente subdivisión inspirada por el historiador Miguel Ángel Yáñez Polo:¹¹

¹¹ **YÁÑEZ POLO** Miguel Ángel, *Diccionario histórico de conceptos, tendencias y estilos fotográficos*, Sevilla, Ed. Sociedad de Historia de Fotografía Española, 1994, p118.

Retrato clásico: surgido desde 1839, se caracteriza por la importancia dada a la realidad. Evoca fuertemente la noción de que el modelo existe o ha existido de verdad. Su estética es también clásica, y por su morfología, según las proporciones del cuerpo incluido, se distinguen las siguientes variantes:

- Retrato de busto.
- Retrato de medio cuerpo.
- Retrato "a la americana" o "tres cuartos", con encuadre desde el tercio superior de la pierna.
- Retrato de cuerpo entero.

Aparte de esas clasificaciones dimensionales, notamos diferentes tratamientos en el retrato clásico: El retrato "pictoricista", imitando a la pintura; el retrato "pictorialista", con las características propias a ese movimiento; y el retrato "clásico" propiamente dicho, que suele emplear las divisiones mencionadas anteriormente.

Retrato de instantánea: comienza a realizarse en 1880 con la divulgación de las emulsiones rápidas de gelatinobromuro, y sigue realizándose hoy en día. Se trata de retrato "objetivista" y existen multitud de variantes entre las que se podría mencionar:

- La fotografía de recuerdo.
- La fotografía de reportaje, con dos tendencias: periodismo gráfico y documentalismos diversos.

Retrato objetivista: Se da ese nombre para aquel tipo de retrato surgido a partir del movimiento de la neobjetividad, preocupada por una captación lo más fiel posible de la realidad. Ese tipo de retrato sigue en vigor en muchas tendencias fotográficas.

Retrato subjetivista: Su característica es la subjetivización que el operador hace del fotografiado, sin interesarse por los aspectos objetivos de que la representación del modelo sea próxima a la realidad. Ese tipo de retrato tiene algunas variantes, entre las cuales podemos citar:

- Retrato psicológico: el retratista busca perfiles psicológicos del modelo.
- Retrato fotomontado: empleado como técnica frecuente por los surrealistas, por ejemplo.
- Retrato intimista: inserta al modelo en una búsqueda de la propia intimidad.
- Retrato postmodernista: Caracterizado por estimar que el retratado no es más que una ficción del modelo, empleándose la fotografía como instrumento ficcional, explorador y metafórico de la supuesta realidad.
- Retrato neoexpresionista: es una expresión del autor, en la que no importa el parecido con el modelo.¹²

Notamos que el retrato no se limita exclusivamente a su género, y se practica también en otros ámbitos de la fotografía, en particular en el campo de la fotografía documental. La cualidad de autenticidad que se supone a la fotografía puede darle un valor especial como testimonio, y darle el adjetivo de "documental", según la definición del diccionario Larousse: "*Escrito u objeto sirviendo de información, de testimonio o de prueba*". Desde aquel punto de vista, cualquier fotografía puede ser considerada como documento, estimando que contiene información útil sobre algún tema específico. El término fue utilizado con frecuencia durante el siglo XIX en un contexto fotográfico.¹³

¹² YÁÑEZ POLO Op. Cit, p119

¹³ NEWHALL Beaumont, *Historia de la Fotografía, Barcelona*, Gustavo Gili, 1983, p235.

La "*fotografía documentalista*" nace desde los principios de la fotografía, pero por razones técnicas, se dedica al paisaje, a la arquitectura y a los tipos humanos fijados por la pose. A finales del siglo XIX, los nuevos aparatos ligeros, las facilidades para el trabajo de laboratorio y los progresos de la prensa, permitirán la difusión de la fotografía por el periódico, sin pasar por la interpretación en xilografía. Sin embargo, "*foto documentalista*" no significa necesariamente fotografía directa: hay excelentes documentos conseguidos después de un trabajo minucioso de preparación del sujeto. Se cuenta sin embargo con la instantánea para formar, mediante archivos fotográficos, un inventario tan completo como posible del estado del mundo. El fotógrafo es entonces un ojo disponible, listo para todo, operando donde se encuentre, sin preocuparse por construir alrededor de su modelo una escena a la italiana. Puede avanzar, retroceder, captar el personaje desde cerca, desde lejos, fragmentar el espacio a su gusto y privilegiando el instante. Capta detalles para reconstituir, a la manera de un puzzle, el espacio de un acontecimiento, y maneja el tiempo y el espacio de manera muy diferente del teatro. Pero la instantánea no es sólo una práctica periodística. En otros ámbitos de la fotografía, en la percepción y actuación rápida del operador interviene también el azar. A los fotógrafos no les gusta mucho oír hablar de ese último factor, pero los artistas modernos siempre han acogido bien el azar, por su capacidad de renovación, por las pistas que deja percibir, y algunas veces por las formas que propone. En esa opinión sorpresiva, la capacidad de captar lo inesperado, lo aleatorio, da a la instantánea toda su fuerza de testimonio y su vigor de innovación. La preparación del fotógrafo, aptitud para el diálogo, rapidez del gesto, educación del ojo, eventualmente ejercicios físicos, aumentan las posibilidades.¹⁴

Por su parte, Beaumont Newhall sitúa el origen de la fotografía documental a partir del cine durante la depresión económica de los años treinta. La reacción de artistas frente a la crisis fue la de una vuelta al realismo, y un grupo de realizadores

¹⁴ GAUTHIER Guy, *Vingt + une leçons sur l'image et le sens*, Paris, Médiathèque Edilig, 1986, pp 63-64.

cinematográficos independientes empezó a filmar obras que, en contraste con las habituales producciones para el entretenimiento, estaban arraigadas en problemas y situaciones reales, donde los participantes mismos eran los actores. Considerando este nuevo tipo de cine como nuevo instrumento de influencia pública, lo llamaron "documental". Con fotógrafos sociales, esos realizadores rehuyeron la palabra "artístico", y una abundante literatura sobre el movimiento insiste en que el cine documental no es arte. Beaumont Newhall recuerda al productor y director Paul Rotha quien escribió *"La belleza es uno de los mayores peligros para el documental"*. Así, como movimiento antiestético en sus principios, sabemos que el documental hace también uso de las facultades artísticas para dar una *"vivificación del hecho"*.¹⁵

✓ El ámbito del retrato supera los límites del género: Desde el retrato clásico en sus principios, la representación del cuerpo humano, con la noción de identificación, se encuentra en diversos campos de la fotografía, en particular en el reportaje. En la prensa, el concepto no se limita a la toma de busto, sino que es retrato cualquier representación de persona o grupo. Pero si la estética es diferente, en particular en los tipos de plano, queda una cierta noción común: la ontología del retrato, la facultad para el espectador de reconocer o descubrir fotográficamente a la persona retratada. El campo de la fotografía documental abarca el retrato "no-creativo" - según la denominación de Yáñez Polo - y nombraremos de otro modo esta designación, a fin de clasificar los temas en los que estudiaremos el retrato. Aplicaremos entonces el término de "fotografía documental", en oposición a "fotografía creativa".

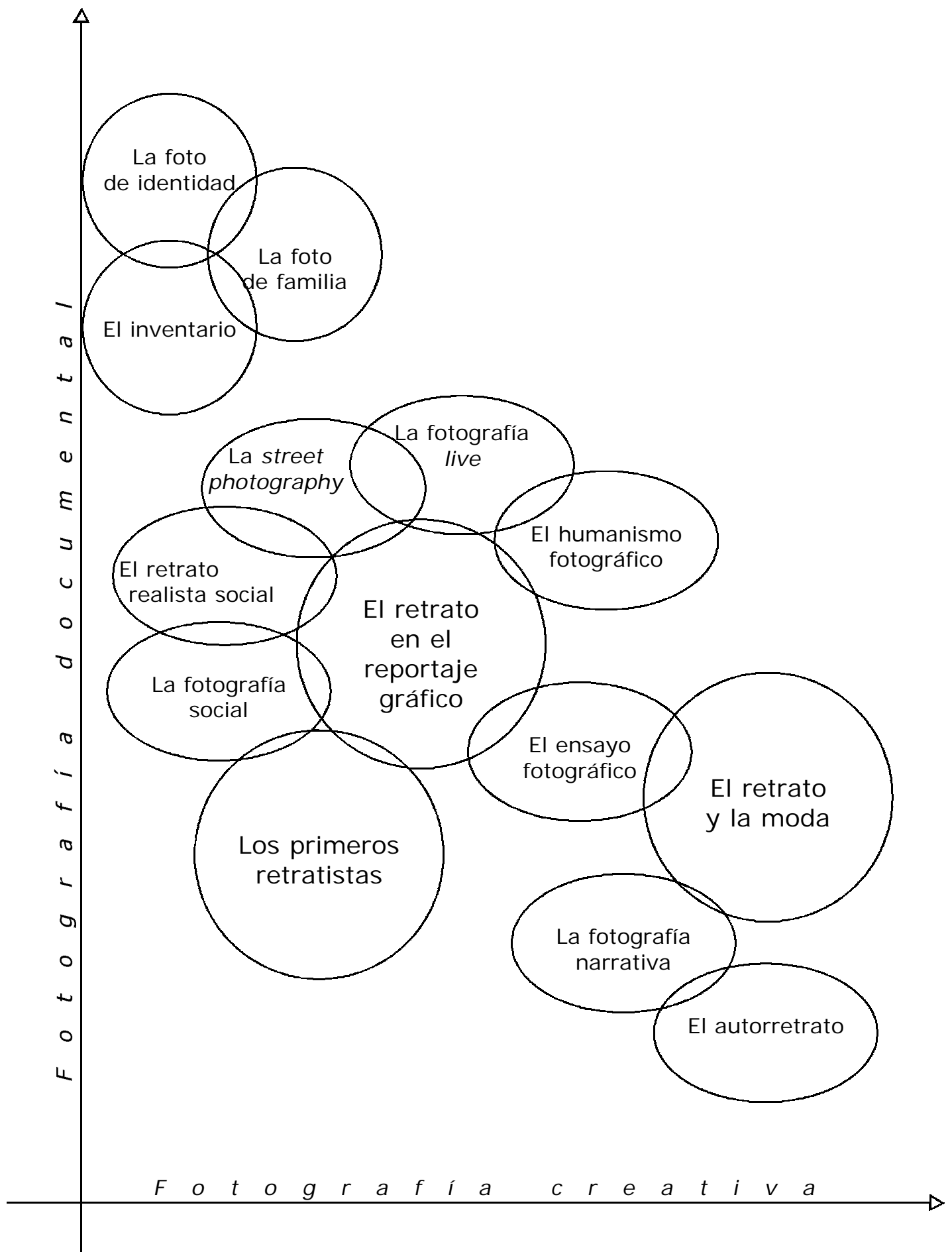
Las diferencias entre reporteros y retratistas serían que ese último comunica más con el modelo y le pide que interrumpa su acción para posar. En

¹⁵ NEWHALL Beaumont, *Historia de la Fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 1983, p238.

principio, el reportero no debe traicionar su presencia en la imagen, y pide al modelo que no mire a la cámara. Pero el espectador sabe que el operador está presente en la escena y lleva la cámara para producir la imagen. La pose o intento de "no-pose" quedan reducidos a códigos, que el fotógrafo emplea según su estilo u efecto buscado; según su oficio de reportero o retratista. Y por tanto, el retrato con mirada frontal se emplea también a menudo en la prensa.

En el caso de un retrato en estudio, el fotógrafo conoce a su modelo y le habla. En el reportaje, el operador saca también retratos de desconocidos. Su motivación es la de buscar documentos para atestiguar, describir o mostrar. La fotografía documental, como amplio género, permite encontrar múltiples ejemplos.

En nuestro propósito de clasificar temas relativos al retrato fotográfico, presentamos a continuación un "diagrama situacional de temas". Se trata de una disposición gráfica cartesiana personal y subjetiva, de los temas planteados en ese capítulo. Las dos coordenadas elegidas para la orientación de los temas son "fotografía documental" y "fotografía creativa". Consideramos la "fotografía documental" de acuerdo con el sentido descrito anteriormente por Beaumont Newhall (véase página 22), y la "fotografía creativa" en su amplio sentido, generalmente vinculado con el Arte. La importancia atribuida a esos factores nos envía a una cierta ubicación gráfica de cada tema. Las coincidencias entre temas se visualizan por las intersecciones de los conjuntos que los representan. Sin embargo, destacaremos el alto grado subjetivo y personal de nuestra presentación. Existen tantos estilos fotográficos como personalidades de fotógrafos talentosos, por lo que las trayectorias artísticas pueden variar; y situarse dispersas en nuestro gráfico. Probablemente, el motor del arte consiste en romper esquemas e ideas establecidas, para continuar innovando.



1.1.3 Diagrama situacional de temas

1.2 Los primeros fotógrafos retratistas

1.2.1 Nadar (1820-1910)

1.2.2 Antoine-Samuel Adam-Salomon (1818-1881)

1.2.3 Julia Margaret Cameron (1815-1879)

1.2.4 Disdéri (1819-1889)

A lo largo del siglo XIX, el público se muestra literalmente fascinado por el retrato fotográfico. Su tecnología evoluciona y el daguerrotipo, que daba imágenes únicas y por lo tanto, irrepetibles, desaparece durante los años 50 en Europa. Luego, el calotipo es reemplazado por el colodión. La posibilidad de realizar instantáneas mediante este nuevo procedimiento, su costo muy inferior al del daguerrotipo, y la posibilidad de multiplicar las copias, abren una gran vía para el desarrollo del retrato. La foto se democratiza, llega hasta todas las clases sociales y aparece el fotógrafo callejero. Los grandes retratistas de aquella época han dejado numerosas imágenes de personas célebres y también han dejado la evidencia de numerosos testigos anónimos.¹⁶

Pasar por el taller del fotógrafo y hacerse un retrato, se vuelve una costumbre imprescindible de la burguesía del siglo XIX. El taller de los años 1840-1850 es relativamente modesto, sin embargo algunos cambios técnicos como el uso del colodión le dan un impulso potente. También la moda de la foto "*carte de visite*" - tarjeta de visita fotográfica - se expande a finales de la década 1850-1860. Se trata de un sistema de varias imágenes sobre el mismo soporte. Provoca una increíble democratización de los retratos gracias a los precios baratos que permite. Los talleres fotográficos se multiplican, tanto en París como en provincias. Organizado en "*temple de la fotografía*", el taller es el lugar de una ceremonia, en la que el cliente deambula

¹⁶ SOUGEZ Marie Loup, *Historia de la Fotografía*, Madrid, Ed. Cátedra, 1981, p136.

por un "*espacio publicitario*" de acogida, espera que el operador esté disponible; se arregla delante de un espejo y entra en la sesión de toma fotográfica. El espacio está estudiado para dar al individuo un simple papel de sujeto fotografiado, con la neutralidad del género. Accesorios de connotación valorizadora (cortinas, columnas, sillón, velador, alfombra) están disponibles, para composiciones escénicas diferentes según cada cliente: sentado, de pie, apoyado, llevando un libro, acompañado de un perro, etc.

El retrato-tarjeta, esa imagen de pequeño formato, vendida por docenas o centenas a precio módico, disponible para todos los amigos como recuerdo, seduce al público por su propia imagen. Cada uno desea disponer con orgullo de su identidad afirmada y de su individualidad confirmada por el retrato en condiciones estandarizadas pero ventajosas; que amplifican la situación social del cliente. El álbum de familia, donde se guardan esas tarjetas, lleva también retratos de amigos, recuerdos de lugares visitados, reproducciones de pinturas. Es un conjunto de realidades objetivas que crean aspiraciones personales de reconocimiento social. Algunos talleres parisinos exageran el lujo y la exuberancia para atraer a la clientela adinerada. Por ejemplo, los talleres de Disdéri o Nadar buscan siempre personalidades importantes para constituir ejemplos ilustres y publicitarios para la empresa. La moda de la imagen se expande al mundo de las artes y de la política, desde el momento en que se difunde por miles de ejemplares la imagen del Emperador, de la Emperatriz y del Príncipe imperial. Se ven también imágenes de cantantes de la ópera, bailarinas, acróbatas, y también enanos, gigantes o asesinos. Aunque el valor artístico de esas "identidades" sea relativo, el retrato-tarjeta marca un momento clave en el gusto, el interés de un amplio público para la imagen fotográfica y una evolución de las actitudes sociales; A pesar del poco espacio para la imaginación, dado el estilo repetitivo del sistema de producción.¹⁷

¹⁷ **FRIZOT** Michel, *Histoire de voir*, Paris, Ed. Centre National de la Photographie, 1989, vol1, pp 74-75.

1.2.1 Nadar (1820-1910)

La calidad y la cantidad de producción del retrato fotográfico del siglo XIX son muy diferentes de las de hoy. Las condiciones de la toma son más formales, más preciosas, y se parecen un poco a la pintura. La baja sensibilidad de las placas obliga al modelo a posar durante bastante tiempo, sin moverse, con luz natural, por lo general debajo de una claraboya. La iluminación artificial no existe todavía. La duración de la pose obliga al modelo a relajarse a pesar suyo, a encontrar



Nadar, *Sarah Bernhardt*, 1865.

una posición que no sea rígida, a fin de que resulte con un cierto aspecto de naturalidad. En los retratos de Nadar, que datan de la segunda mitad del siglo XIX, y en los que fotografió a todos los personajes importantes del mundo de las artes, las letras y las ciencias, se nota una cierta naturalidad y verdad en los rostros, mientras la representación del cuerpo parece más convencional y artificial.

Los retratistas, además de Nadar, emplean una puesta en escena arreglada y fabricada. El fotógrafo retoma así ciertas operaciones del pintor, algunos de sus tics, no solo en la manera de ubicar al modelo, la pose, sino también porque resalta algunos de sus atributos, el vestuario, los accesorios, los signos de estatuto, de su poder. Para los que conocen la sociedad de aquella época, es posible reconocer a los tipos de personajes retratados y definir su posición social, su ocupación, según los elementos. Tal vez era el objetivo de aquellos retratos.¹⁸

¹⁸ **BAURET** Gabriel, *De la fotografía*, Buenos Aires, Ed. La Marca, 2000, p64.

Gaspard Félix Tournachon, conocido como Nadar, nació en París en 1820. Pasó su infancia y adolescencia en Lyon, antes de conocer la vida bohemia y el mundo artístico en París. Formado en periodismo, publica cuentos y caricaturas en diversas revistas como *Le Corsaire* y *Le Charivari*. En algún momento de dificultades económicas, cuando ya estaba casado y padre de familia, un amigo suyo, el escritor Eugène Chavette le animó a comprar una cámara fotográfica a fin de recopilar retratos de celebridades parisinas para luego sacar de esos retratos unas caricaturas. Sólo la primera parte de ese proyecto - el *Panthéon Nadar* - se llevó al cabo. Sin embargo realizó una impresionante colección de retratos de sus contemporáneos. Abrió en 1853, con su hermano Adrien, un primer estudio fotográfico. El éxito comercial llegaría rápidamente. Sin embargo Nadar lo abandonará algún tiempo para volver a dedicarse al periodismo. Y luego, volviendo a la fotografía, se enfrentará legalmente a su hermano por la utilización del seudónimo "Nadar". Los tribunales reconocerán finalmente a Félix la exclusiva del nombre. A partir de allí emprenderá una nueva etapa en su carrera. Su nuevo estudio, trasladado al Bulevar *des Capucines* siguió atrayendo a los famosos. Era un lugar de reunión y tertulia de la intelectualidad. Pero Nadar, apasionado por la aerostática, se arruinó en experiencias costosas. Así, a pesar del éxito, su empresa fotográfica conoció el declive comercial. Su hijo Paul siguió con el negocio y Nadar murió a los noventa años, en 1910.¹⁹

Nadar inventa un género, inexistente bajo esa forma en aquella época: el retrato fotográfico psicológico. El reto creativo y experimental era pasar de la actitud formalista de la pintura a la sensación de brevedad y de espontaneidad que permite la fotografía. Influye en eso su formación de periodista y caricaturista.

¹⁹ SOUGEZ Marie Loup, Historia de la Fotografía, Madrid, Cátedra, 1981, p138.

En su primer taller de la calle Saint-Lazare, Nadar opera a menudo en el jardín, hablando con el cliente, generalmente un amigo. Cuando la actitud le parece natural y reveladora, suelta un "*¡no se mueva más!*" y saca la tapa del objetivo durante uno o dos segundos. Su reto es captar una expresión furtiva y los rasgos psicológicos dominantes de un individuo; la similitud, en vez de la mera identificación como lo hacen los demás fotógrafos en aquella época. Nadar retrata a personajes ilustres como Vigny, Gautier, Michelet, Beaudelaire, Dumas, Rossini, Doré, antes de caer en la práctica mecánica de la "*carte de visite*". Muy informado acerca de las investigaciones científicas en materia de expresión de las emociones, Nadar quería restituir la impresión de presencia del modelo. Excelente dibujante, con mucha sensibilidad, Nadar pretende que el sentimiento de la luz y la inteligencia moral del sujeto componen el lado psicológico de la fotografía²⁰. El fotógrafo Emmanuel Sougez comenta su técnica:

"No tiene nada particular. Él es Nadar con los mismos medios que los demás. Pero trabajaba sin artificios (...) Colocaba a sus modelos ante fondos oportunamente matizados, con una iluminación apropiada a su físico, poniendo de relieve lo esencial de su carácter. Y es donde se topa con el caricaturista que, de un plumazo, define al personaje. Sí, esto es: un don. Un don antes que el fruto de una búsqueda laboriosa y concertada que no puede llevar más que a la frialdad, a la falta de naturalidad... La aportación psicológica del retratista es lo más importante en Nadar. Se ejercita en condiciones de intimidad que vinculan de alguna manera al práctico con sus modelos. Sabemos que eran en su mayoría amigos suyos, o que los ligaban una misma forma de cultura y un común interés por las cosas del espíritu. No eran clientes, sino personajes dóciles que la confianza, la simpatía, y la curiosidad le entregaban".²¹

²⁰ FRIZOT Michel, *Histoire de voir*, Paris, Ed. Centre National de la Photographie, 1989, p76.

²¹ SOUGEZ Emmanuel in SOUGEZ Marie Loup, *Historia de la fotografía*, Madrid, Cátedra, 1981, p139.

1.2.2 Antoine-Samuel Adam-Salomon (1818-1881)

Escultor muy conocido, Adam-Salomon es muy diferente de Nadar por su manera de actuar. Abre estudio fotográfico en 1858 y funcionará hasta 1873. No deja la escultura. Al contrario, pone su actividad de fotógrafo al mismo nivel: precios elevados, acceso al estudio limitado a dos horas por día, clientela seleccionada de celebridades, preparativos de la toma. Utiliza un sistema de iluminación muy particular, fundado sobre el empleo de un fondo reflector semi-cilíndrico. Busca en cada retrato la ejecución



Adam-Salomon, *Autorretrato, hacia 1860.*

de un "*sentido artístico*" adecuado al modelo. En la pose, no deja las cosas fluir por sí mismas: Adam-Salomon compone por adición de elementos. Trabaja particularmente la apariencia de las texturas, los reflejos, la forma de los drapeados, la actitud, el peinado, y utiliza el retoque. Algunos criticarán ese exceso de puesta en escena, en detrimento de los rasgos del modelo.

Pero otros de sus retratos implican también más sencillez. Sus obras, que llevaban la mención "*compuesto y fotografiado por Adam-Salomon, escultor*", suscitaron el entusiasmo del poeta Lamartine que dijo de él "*es mejor que un arte, un fenómeno solar, en que el artista colabora con el sol*".²²

²² **FRIZOT** Michel, *Histoire de voir*, Paris, Ed. Centre National de la Photographie, 1989, vol1 p136.

1.2.3 Julia Margaret Cameron (1815-1879)

La forma de actuar de la inglesa Julia Margaret Cameron fue muy diferente de los importantes retratistas parisinos, que, por ser verdaderos artistas instalados en plan profesional, vivían acosados por las dificultades económicas y pretendían sin embargo vivir de la fotografía. Nacida en Calcuta, Cameron se dedicó a la fotografía por pura afición cuando vivía en Inglaterra y tenía ya cuarenta y ocho años. En su autobiografía, *The Annals of my Glass House*, cuenta su afán de sacar retratos, bien de



Julia Margaret Cameron, *I wait*, 1872.

famosos, bien de familiares suyos. Los retratos de Cameron tienen un aspecto desenfocado muy peculiar. Sus fotografías son realizadas con un material deficiente, con un objetivo que no cubría el formato de las placas húmedas utilizadas por ella (20x25 y 30x38) y son técnicamente descuidadas, con placas manchadas o arañadas. Por eso los miembros de la *London Photographic Society* no la admitieron entre ellos. Pero esos defectos técnicos no les quitan valor a sus obras, sobre todo en los retratos, que resultan equiparables, aunque por razones diferentes, con la producción de los demás grandes retratistas de su época.²³

Cameron es el tipo de amateur avisado, muy al tanto de las tendencias artísticas. Muy culta, casada con un diplomático en las Indias, Cameron practica la fotografía a partir de 1863 cuando vuelve a vivir en la isla de Wright. Para ella es una

²³ SOUGEZ Marie Loup, *Historia de la fotografía*, Madrid, Cátedra, 1981, p144.

ocupación artística de alto nivel. Muy ligada a los pintores prerafaelitas, se inspira en su temática: temas sagrados o leyendas, figuras bíblicas o episodios de leyendas medievales. También adopta su admiración por la pintura italiana del siglo X. Mientras la técnica del colodión permite un aspecto preciso parecido al obtenido por esos pintores, Cameron prefiere el desenfocado generalizado en la imagen, y los defectos de enfoque. Fotografía voluntariamente en primer plano, con poca profundidad de campo, con tomas largas debido a la técnica pero que favorece el desenfoque. Ella considera esos aspectos como parte de su estilo personal, que le da una expresividad simbolista.²⁴

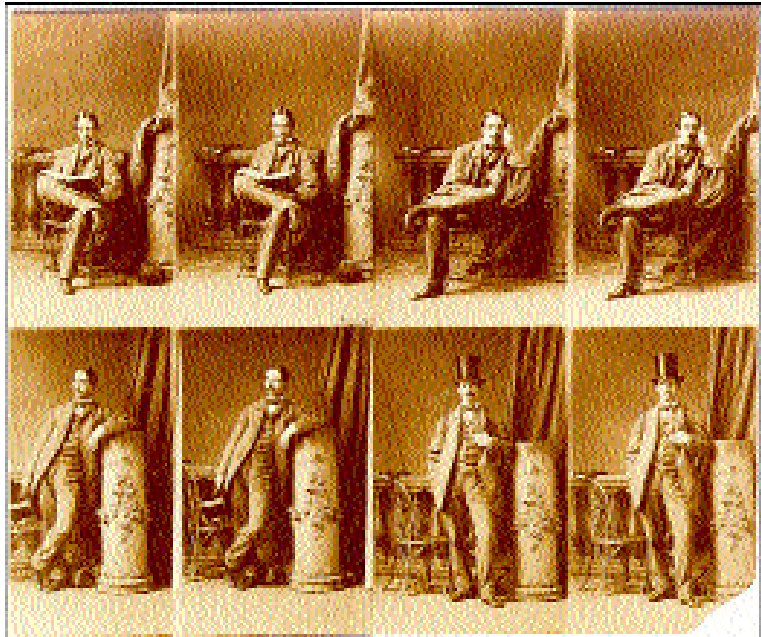
1.2.4 Disdéri (1819-1889)

En 1854, André-Adolphe-Eugène Disdéri obtiene una patente para un sistema de multiplicación de retratos fotográficos. Consiste en realizar sobre la misma placa negativa al colodión, cuatro, seis u ocho tomas, gracias a un chasis especial o bien al uso de varios objetivos simultáneamente. La copia por contacto sobre papel albuminado esta cortada en pequeñas viñetas de 6 x 9 cm, pegadas sobre cartulina en el formato "*carte de visite*". Es la tarjeta de visita fotográfica. Este procedimiento se expande por toda Europa y Estados Unidos, favoreciendo a Disdéri quien se enriquece gracias a su empresa y realizará una carrera fulgurante, aunque corta, como fotógrafo. Se instala en un taller lujoso, en el bulevar *des Italiens*, en París, donde dirige a un centenar de empleados. El proceso reduce las manipulaciones, divide el precio de un retrato por veinte y permite su difusión barata. Vendidas por docenas o centenas, las tarjetas se regalan en toda ocasión, en la familia y entre amigos, y se coleccionan en álbumes que aparecen alrededor de 1860. El fotógrafo o el vendedor de estampas

²⁴ **FRIZOT** Michel, *Histoire de voir*, Paris, Ed. Centre National de la Photographie, 1989, volI p130.

también puede conseguir imágenes de personalidades francesas o extranjeras, desde el Emperador hasta el acróbata de circo. A pesar de su baja calidad artística, esas fotografías modifican las relaciones sociales. Difunden las imágenes de los individuos y permite al público tener una visión directa de la sociedad, del gobierno y los artistas. Incita a la gente a conocerse y reconsiderar su relación con el espacio, el entorno y el tiempo.²⁵

Disdéri, que llevaba el título de "*Fotógrafo del Emperador*" introdujo los accesorios ineludibles en el taller de retrato: cortina, columna y velador. Creó además, los estereotipos del artista, el escritor, el militar, el cantante etc. Imponía al modelo una cierta actitud subrayada por



Disdéri, retrato "*Carte de visite*", hacia 1860.

unos cuantos accesorios sacados del numeroso atrezzo con que contaba el taller. El modelo aparecía de pie o de medio cuerpo y el aspecto general contaba más que la expresión de la cara, lo que nada tiene que ver con la sobriedad y la penetración psicológica de las imágenes de Nadar.

Ese tipo de fotógrafo, además de colocar a los clientes en situación, actitud y aspecto externo correspondientes a la sociedad burguesa, recurría a la práctica del retoque del negativo introducida hacia 1855. Las caras eran cuidadosamente alisadas y no les quedaba arrugas ni defectos. Se hacía también el coloreado a mano de los

²⁵ FRIZOT Op. Cit. p78.

retratos: mientras se hacía la toma, un pintor apuntaba rápidamente el color de la tez, ojos y pelo del sujeto para restituirlos en la fotografía. Hasta convenía especificar si se deseaba obtener un retrato "*con parecido*" para que quedara algo real de los rasgos del retratado.²⁶

✓ En el siglo XIX, el retrato fotográfico constituye una innovación fantástica para el público. El retrato, pintado y hasta ahora reservado a los reyes y a los grandes del mundo, se democratiza gracias a la fotografía, que sustituye también a la miniatura. Con esa nueva técnica, los individuos componen su nueva imagen: su representación intemporal, prueba de su vida y estatus social.

Y, para una democratización amplia, aparecen los fotógrafos ambulantes, representando un papel capital para la difusión de la fotografía, siguiendo el trabajo del fotógrafo de estudio. Desde la invención del daguerrotipo, numerosos artesanos o vendedores ambulantes proponían, en los pueblos y en el campo, unos retratos fotográficos cuasi instantáneos; cosa muy original para la época. Ese tipo de imagen automática y realista, seduce a la gente acostumbrada a ser víctima de charlatanes. Esos retratistas operan a menudo durante ferias o fiestas locales, empleando técnicas baratas - el ferrotipo - sin mencionar su carácter precario. El fotógrafo llega con un carro e instala su trípode y su cámara en la plaza del pueblo o el patio de una granja. Una tela blanca le sirve de fondo. La toma se hace al aire libre a la vista de los transeúntes y de la familia. Resulta más atemorizador que en un estudio de ciudad, como una prueba, así que el sujeto pone su único traje, lleva objetos fetiches que lo caracterizan, para mejorar su imagen. Y, a pesar de su uniformidad, el resultado refleja signos de identidad y de los gustos del modelo. Lo importante es la convicción de existir que le da el fotógrafo.²⁷

²⁶ SOUGEZ Marie Loup, *Historia de la fotografía*, Madrid, Cátedra, 1981, p150.

²⁷ FRIZOT Michel, *Histoire de voir*, Paris, Ed. Centre National de la Photographie, 1989, volII p80.

La imagen fotográfica es entonces un gran medio de comunicación que permite al público intercambiar y transmitir sus propios recuerdos y huellas personales. En cuanto al operador, efectúa un oficio nuevo, inspirándose en la tradición pictórica pero siguiendo los gustos del público, en gran parte definidos por la miniatura y los procesos anteriores a la fotografía. Queda totalmente pendiente de la técnica en su modo de actuar - pose prolongada, dimensiones de cámara, iluminación, etc. - y a pesar de artistas originales como Nadar o Cameron, entre otros, el fotógrafo se dejará llevar por la producción en serie, sintomática de la revolución industrial. Los retratos producidos por aquellos fotógrafos son claramente clásicos, e inspirados por el retrato pictórico, reflejando con la mayor nitidez los detalles - e incluso los defectos - del rostro del modelo; lo que el escritor Beaudelaire criticará con vehemencia. El estudio como lugar de toma se hace necesario por razones técnicas - a excepción de los fotógrafos ambulantes - pero también por la consideración social adquirida por el operador. El modelo se desplaza hasta el taller del fotógrafo donde los accesorios y el decorado especificaran el estatus social del retratado. El interés del público y de los fotógrafos reside en la representación del cuerpo humano, aprovechando una técnica revolucionaria en aquella época, que permite la democratización del retrato. La intención de artistas como Nadar es reflejar la personalidad del modelo, desarrollando un estilo de "*retrato psicológico*".

1.3 El retrato y la moda

1.3.1 Cecil Beaton (1904-1980)

1.3.2 Richard Avedon (1923)

1.3.3 Philippe Halsman (1906-1979)

Después de la Segunda Guerra Mundial, los cambios culturales en la sociedad llevaron a una amplia democratización de la moda. Ya no sólo las capas altas de la sociedad podían vestirse según el último grito, sino que amplias capas de población podían acceder a la moda. Entonces se desarrollaron revistas de moda, dedicadas al "*glamour*", es decir una forma de estilización de la modelo. Esas revistas exigían continuamente nuevas soluciones fotográficas, y el punto de partida en esos años de posguerra, fue la concepción clásica de destacar ante todo los rasgos nobles del rostro y la belleza de la figura. En este ámbito, Irving Penn, trabajando para las revistas publicadas por la editorial Condé Nast, dominaba ese estilo.

En esos momentos de desarrollo económico, las nuevas revistas de moda dieron oportunidades a gran número de fotógrafos de talento seducidos a su vez por esa temática. El atractivo de la mujer, embellecida aun más por el *glamour*, era un importante elemento en la fotografía publicitaria. Pero era también importante la fantasía creadora del fotógrafo. Y para realizar fotos cada vez más originales, los creadores tenían que trabajar con decorados cada vez más originales. Los estudios se modernizaban con herramientas costosas y complejas de iluminación, fomentando la especialización de los fotógrafos. Paralelamente a esta evolución, nacía la nueva profesión de las modelos profesionales, con físicos y aspectos fotogénicos, pero también preparadas para posar según las instrucciones de un fotógrafo.²⁸

²⁸ TAUSK Petr, *Historia de la Fotografía en el siglo XX*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978, p146.

El fotógrafo Philippe Halsman llegó a dividir la dirección del modelo en dos procesos diferenciados: En el primer caso, según él, se trata de la "*exposición de la fotografía*", es decir la evaluación y reacción rápida del fotógrafo. En cambio, "*hacer la fotografía*" consiste en la concepción primaria del autor, según la cual se montan los requisitos necesarios para la escena. Por supuesto, este segundo método puede emplearse también en fotografías de exteriores, aunque los estudios permiten mejores condiciones de realización. Se puede también llamar "*foto preparada*".²⁹

El éxito y la popularidad de las fotos de mujeres hermosas propiciaron las condiciones perfectas para el desarrollo de retratos *glamour*, incluso con modelos desconocidas. La fotografía *glamour*, influyó también en la fotografía de desnudo, pero conoció un gran éxito con su utilización para los calendarios de empresas. En esos encargos los fotógrafos tenían bastante libertad para la realización de sus imágenes, y solían recurrir, como sujeto predilecto, a la belleza femenina.³⁰

Se han opuesto a menudo, en la fotografía del siglo XX, las intenciones creativas de algunos artistas con los encargos comerciales de otros. Esa oposición no estaba tan marcada en el siglo anterior. Pero los cambios en el siglo XX consisten en las especificaciones de los encargos, mas precisas y orientadas. También influye el hecho de que el medio de difusión de aquella imagen de encargo sea la prensa, con exigencias crecientes y cada vez más especializada en la seducción. *Harper's Bazaar*, *Vogue*, o *Vanity Fair*, son los casos que dominan, estéticamente y económicamente, en aquella época, el mundo de la fotografía.

En sus comienzos, la publicidad había empleado imágenes dibujadas o pintadas para apoyar y superar el mensaje verbal. Pero la fotografía se impuso en los años veinte como medio de realización más rápido y también más impactante en los carteles, prospectos, portadas de libros, o anuncios de prensa. También, se desarrolla

²⁹ TAUSK, Op. Cit. p149.

³⁰ TAUSK, Op. Cit. p150.

el arte del cartel publicitario en el ámbito muy abierto del Bauhaus - intermedio entre arte e industria - y el fotomontaje se aplica en anuncios publicitarios. La publicidad de "objetos" crece entonces en el ambiente de la nueva fotografía llamada "objetiva" en Europa. Pero los responsables verdaderos de esta evolución son tal vez los intermediarios entre el comanditario y el ejecutante, los directores artísticos de las revistas de "charme" y de elegancia que influyen en los conceptos gráficos: Alexei Brodovitch, director artístico de *Harper's Bazaar* de 1934 hasta 1958, Alexandre Liberman director artístico de *Vogue* a partir de 1943, o incluso Condé Nast, director de varias revistas de "charme". Los fotógrafos como Munkacsi, Penn, Bluenfeld, Avedon, les deben en parte sus carreras.³¹

1.3.1 Cecil Beaton (1904-1980)

Fotógrafo británico, Beaton empieza a llamar la atención a partir de 1920, cuando publica retratos de la alta sociedad londinense. Las atmósferas fantásticas y los efectos teatrales son característicos de su obra.³² El estilo que introduce en la fotografía de moda en los años treinta se opone a la seria sencillez de Steichen. Beaton es voluntariamente teatral, influenciado por todas las artes escénicas, incluso el cine. Empieza su carrera como dibujante en *Vogue*, y luego se impone poco a poco como fotógrafo. Hace la mayoría de sus imágenes en estudio, en gran formato. Compone escenas complejas con flores, tules, drapeados extravagantes e iluminación brillante. Después de una fase neorromántica, y luego un periodo rococó, decide volver a la simplicidad en 1936.

Cecil Beaton compone siempre en "cuadro", en un sentido teatral y pictórico. Se inspira en la tradición inglesa, en el Renacimiento, en Hollywood, etc. Incluso en su

³¹ **FRIZOT** Michel, *Histoire de voir*, Paris, Ed. Centre National de la Photographie, 1989, vol3, pp 66-67.

³² **FORD** Colin, *Le portrait*, Paris, Ed. Bordas, 1984, p209.

voluntad de austeridad, busca lugares decrepitos, inmuebles en construcción, la rudeza urbana que pone en cuestión la delicadeza del traje, en un clima de opereta.³³

Procedente del mundo de la moda, Cecil Beaton es un fotógrafo retratista característico de aquella influencia. Podemos observar, a lo largo de la Historia de la Fotografía, el gran número de fotografías de moda que se dedican también al retrato en algún momento de sus carreras. Imágenes de moda y retrato parecen ligadas, especialmente por la técnica, el uso del estudio y la manera de preparar las



Cecil Beaton, *Marlene Dietrich*, 1935.

tomas. Sin embargo, los encargos de moda y publicidad imponen al fotógrafo un marco de actuación específico, con recomendaciones dirigidas por un equipo de creadores de la imagen. Durante la toma fotográfica, el operador no suele encontrarse solo con el modelo y con sus ideas creativas propias. Sigue atentamente el encargo, superponiendo su talento a los conceptos planteados. En el retrato, en cambio, el mismo operador suele coincidir de manera más íntima con su modelo, en un ambiente más propicio a la investigación artística personal. En el caso de Cecil Beaton, como en él de muchos más fotógrafos, el retrato parece una prolongación de sus trabajos destinados a la moda, con huella más individual.

³³ **FRIZOT** Michel, *Histoire de voir*, Paris, Ed. Centre National de la Photographie, 1989, vol3, p74.

1.3.2 Richard Avedon (1923)

Fue alumno de Aleixei Brodovitch y comienza a trabajar para *Harper's Bazaar* en 1944, y luego para *Vogue* en 1965. Impresionado por la vitalidad de las instantáneas de Martin Munkacsi, Avedon vuelve a introducir en la foto de moda, demasiado estática según él, una sensación de verdad fugaz en vez de una eterna distinción. Recrea situaciones de la vida mundana, utilizando la referencia de lugares



Richard Avedon, *Somerset Maugham*, 1958.

públicos: parques, discotecas, grandes almacenes. Da la impresión de imagen de fotoperiodismo hecha de improviso, con movimientos espontáneos. En los años sesenta, Richard Avedon vuelve al estudio con fondo neutro, eliminando incluso toda narración. Apuesta por la belleza a menudo exótica de sus modelos, que corren y saltan con una inocencia que evoca las series de *Jumps* de Philippe Halsman. Toda la atención supuesta de la ropa se centra en el gesto, pero Avedon ya se orienta hacia el retrato como gran parte de su obra.³⁴

A la diferencia de la neutralidad distinguida de los retratos de Irving Penn, Avedon elige la confrontación con el sujeto, incluso con agresividad. Realizados en estudio, delante de fondo uniforme, sus retratos de personalidades o personas de la calle de físico marcado, no esconden ningún defecto anatómico, ninguna arruga o aspereza de la piel, lo cual es acentuado incluso por la iluminación. Por el empleo del gran angular o la vista en contrapicado, resultan retratos como no se ven en realidad.

³⁴ FRIZOT, Op. Cit. p84.

No es la similitud lo que interesa a Avedon, sino la identidad que se encuentra detrás de las apariencias, y dar a sentir más que a ver. El efecto de sus retratos es una paradoja: al contrario de otros que intentan pasar desapercibidos, él reafirma la presencia del fotógrafo. Comenta que *"un retrato es una foto de alguien que sabe que esta siendo fotografiado, y lo que hace con ese conocimiento ya es parte de la fotografía"*. Incluso, con ampliaciones gigantes, no esconde nada de lo visible. También transforma personalidades de la alta sociedad en modelos desconocidos. Avedon sigue ese concepto con la serie de los siete retratos sucesivos de su padre enfermo de un cáncer. Sabe que la cara del otro es una manera de percibirse a sí mismo. Y declara: *"esas fotografías son autorretratos, me representan, graban mis emociones frente a mi sujeto"*.³⁵

En 1964, cansado por la monotonía de su práctica con la cámara 6x6, Richard Avedon modifica su aproximación al retrato. En 1969, con la cámara fotográfica pesada y voluminosa - según el uso de los retratistas de principio del siglo XX - Avedon vuelve a una relación más intensa con sus modelos. Son retratos extremadamente nítidos de caras aisladas o sobre espacio blanco.

*"Estaba tan acostumbrado a la Rolleiflex que sentía la cámara misma haciendo la foto. Tenía que mirar en el visor, lo que creaba físicamente y psicológicamente un obstáculo entre el sujeto y yo. Con la cámara 8x10, estoy al lado del objetivo, frente al sujeto, sin nada entre nosotros, en una especie de relación cerrada. El mínimo movimiento va a echar detalles en el desenfocado - un ojo, un dedo - o destruir la composición entera. La cámara de gran formato no puede seguir algo móvil. Estamos obligados los dos, el sujeto y yo, a la disciplina impuesta por los límites."*³⁶

³⁵ FRIZOT, Op. Cit. p94.

³⁶ Richard Avedon, *l'Art du serrurier*, art. de Laurent Bourdier, revista Télérâma Hors Série, Paris, Oct. 1994, p54

Obligando de alguna manera a los personajes fotografiados a seguir su juego, Richard Avedon practica una especie de retrato de carácter, por oposición al retrato social. Quitando todo decorado y renunciando a todo efecto de puesta en escena, y sin embellecer los rostros con el efecto de la luz, el modelo aparece desenmascarado, al desnudo sobre un fondo blanco. Avedon hace de la toma fotográfica un enfrentamiento sin concesiones. A veces puede resultar brutal, y se refleja en gestos y miradas. Hace varios años, dejó de retratar a los neoyorquinos mundanos, atractivos y fotogénicos, para retratar a personas anónimas del Oeste de Estados Unidos, trabajadores manuales en su mayoría. Su intención es la de ser fotográficamente lo más neutro posible, y resulta ser crudo también. El fondo sobre el cual se fotografía el personaje es completamente blanco, hasta tal punto que se confunde con la blancura del papel y da una sensación de vacío. La luz no crea ninguna sombra, no acentúa ni disminuye ningún rasgo, ningún relieve. La gran definición de la imagen permite observar hasta las costuras de la ropa, lo que recuerda el concepto de hiperrealismo de la pintura norteamericana de los años sesenta. Pero lo más característico de aquellos retratos de Avedon es la negación de todo tipo de imaginación estética o efecto plástico. Sus imágenes quedan llamativas y fácilmente reconocibles por su estilo.³⁷

Richard Avedon no comenta demasiado cómo realiza sus tomas, si las planifica desde el principio hasta el final o bien practica la improvisación. Podemos suponer sin embargo que el fotógrafo controla y dirige el proceso de toma fotográfica. Incluso notamos algunas similitudes entre las imágenes. Y sin hablar del sistema según el cual podría operar, imaginamos al fotógrafo preparado y alerta para reaccionar frente a comportamientos espontáneos de su modelo. La casualidad y la libertad se mezclan con el dispositivo, y el fotógrafo se convierte un poco en un reportero en su estudio.³⁸

³⁷ **BAURET** Gabriel, *De la fotografía*, Buenos Aires, Ed. La Marca, 2000, p69.

³⁸ **BAURET** Op. Cit. p71.

1.3.3 Philippe Halsman (1906-1979)

Poco antes de la Segunda Guerra Mundial, la gran expansión de los periódicos ilustrados y su nuevo público pedían una fotografía más explícita y más inventiva. Primeramente instalado in París y forzado al exilio en 1939, Philippe Halsman se convirtió en una gran figura del fotoperiodismo en los Estados Unidos. Especialista del "retrato psicológico" de personalidades, volvió a actualizar un género demasiado estudiado por el uso repetido de actitudes severas y del desenfocado incierto. La obra de Philippe



Halsman,
Philippe Halsman y Marilyn Monroe, 1959.

Halsman representa una gran aportación a la memoria colectiva norteamericana. Con sus retratos de personalidades famosas, actores, artistas, escritores, etc, realizó un centenar de portadas para *Life Magazine*, y otro centenar de portadas para *Look*, *The Saturday Evening Post*, *Paris Match*, *Stern* y otras revistas. Sus famosos retratos de Albert Einstein y John Steinbeck fueron reproducidos en sellos postales de Estados Unidos. Asimismo, su retrato de André Gide fue reproducido en un sello francés.³⁹ Philippe Halsman será entonces el autor de algunas expresiones inolvidables grabadas en la memoria colectiva: Winston Churchill, Albert Einstein, John F. Kennedy, el duque y la duquesa de Windsor, etc. Suministra a las revistas de glamour una imagen desenfadada de personas de seria reputación. En particular su serie de retratos llamada *Jump* - en su libro *Philippe Halsman's Jumping Book* (1959) -, resultó muy

³⁹ HALSMAN Philippe / HALSMAN Yvonne, *Halsman at work*, New York, Times Mirror Company, 1989, p12.

famosa. Consistía en disparar la cámara en el momento en que los modelos saltaban, dando así una imagen muy diferente y dinámica de su personalidad: Cuando salta, el individuo ya no controla su gestualidad habitual y libera su verdadera naturaleza, en el instante de inatención forzado del desequilibrio.⁴⁰

Halsman busca revelar el modelo a sí mismo, por la conversación en particular; hacer caer las máscaras sociales, las categorías atemorizadoras y dar una imagen amable, sonriente, de las celebridades del planeta. Y declara: "*El fotógrafo explora el interior del Ser; el objetivo solo ve la superficie.*"

✓ La concepción de un ambiente de *charme*, el *glamour* - belleza, prestigio, seducción - y la necesidad de vender modelos, determina la fotografía de moda. En cierto modo, el objeto de la fotografía está desviado, y el motivo de su compra se basa en un sueño acerca de los productos y su posesión. No resulta extraño, entonces, que la fotografía de moda se aleje de su objeto para entrar en el campo, artificialmente aislado, de la fotografía artística o creativa. La fotografía de encargo de las revistas no alaba sólo la belleza, la naturaleza, el amor, el confort, el futuro. Los mejores fotógrafos conocen el periodismo gráfico, la historia de la fotografía, el teatro, el cine, el cómic, y se inspiran de esos lenguajes de la sociedad.⁴¹

La fotografía de moda es entonces definida por encargo y a la vez muy creativa. Es una imagen muy estudiada - mas o menos preparada - por todo un equipo creativo para corresponderse plenamente con el concepto del producto. Con estilo definido y modelos seleccionados, el fotógrafo compone los elementos connotativos de la imagen según su cultura y su talento. Su modo operativo consiste en reproducir o captar escenas previamente concebidas. Su actuación es

⁴⁰ FRIZOT Michel, *Histoire de voir*, Paris, Ed. Centre National de la Photographie, 1989, vol3, p90.

⁴¹ FRIZOT Op. Cit. pp 66-67.

dirigida por una serie de recomendaciones marcadas por los publicitarios. La elección de modelos vivos es natural y resulta difícil o casi inconcebible presentar objetos sin sugerir situaciones vivas en las que se identifica el futuro comprador. Lo atractivo del cuerpo humano del modelo, su belleza idealizada será el recurso de atracción publicitario.

Fotografía de moda, publicidad y retrato quedan estrechamente ligados por el empleo frecuente del estudio fotográfico como lugar adaptado para una imagen estudiada, preparada y definida con intención creativa específica. El talento del fotógrafo se pone entonces al servicio de un proyecto comercial, un encargo. La imagen buscada puede ser muy variable: desde el retrato clásico, una instantánea, hasta el retrato objetivista o subjetivista. En el retrato, concretamente, los operadores suelen desarrollar trabajos más personales y creativos en estrecha relación con los modelos. Aquí, el encargo no busca la representación de un producto, sino la interpretación de la imagen de un ser humano. Entonces, el modelo ya no se entrega solamente a un ejecutante, sino a un artista, y acepta generalmente la interpretación personal que le devolverá el fotógrafo.

Los grandes fotógrafos de moda han practicado siempre el retrato fotográfico como continuación de sus trabajos; o a veces han considerado incluso los encargos como continuación de sus investigaciones artísticas. Por tanto, podemos observar cierta influencia estilística y técnica en aquellas imágenes. Por ejemplo, los retratos de Avedon conllevan una manera de trabajar y un cierto estilo específico en el ámbito de la moda. Esto es, probablemente, lo que caracteriza su estilo.

1.4 La fotografía social

1.4.1 Jacob-August Riis (1849-1914)

1.4.2 Lewis Hine (1874-1940)

1.4.3 Walker Evans (1903-1975)

1.4.4 Dorothea Lange (1895-1965)

El realismo social no nació a finales del siglo XIX con el fotógrafo Riis y el escritor Zola. Según el historiador Michel Frizot, cuando Courbet pinta *les casseurs de pierres*, los fotógrafos ya representan a los obreros en sus imágenes. Por ejemplo, *el pizarrero* y *el cantero* de Charles Nègre (1853). Sin embargo la intención no es denunciar la condición social de esos hombres. Lo que le falta entonces a la fotografía para ser verdaderamente eficaz en ese campo, es una difusión amplia. El fotógrafo se comprometerá en defensa de los intereses del hombre cuando ya tenga acceso directo a lo cotidiano con medio técnicos limitados (las escenas de interior de Riis se hacen con luz artificial), y cuando pueda difundir las imágenes, mediante los libros o la prensa. De hecho, el realismo social en fotografía se hace visible y creíble por su mediatización. Si la intención es denunciar, la imagen tiene que alcanzar a los que no quieren - o no saben - ver. Cuando Lewis Hine fotografía los niños trabajando en manufacturas, es con la convicción de que puede dar a conocer esas condiciones de vida a un amplio público, y así modificar la realidad social de esos niños gracias al cambio de leyes propiciado por sus imágenes.

El programa de la *Farm Security Administration* (FSA) de los años 1935-1942, en Estados Unidos, prosigue la misma lógica. Roy Stryker, ayudante al departamento de economía de la Universidad de Columbia, conoce los trabajos de Riis y Hine. Contrata sucesivamente, y a veces para cortos periodos, a una docena de fotógrafos

con la intención de poner a disposición de la prensa una documentación variada pero objetiva sobre la "Depresión", la miseria campesina y el estado de la economía rural. Parece que elige a esos fotógrafos por su altruismo y su aptitud para comprender y transcribir en imágenes la realidad social del país. El inventario preciso y detallado hecho por esa empresa, la *Farm Security Administration* (FSA), marca un hito en la historia de la fotografía, y constituye una de las misiones de carácter social más importantes, aunque ya existían experiencias similares en el campo etnológico o arqueológico.⁴²

1.4.1 Jacob-August Riis (1849-1914)

A partir de 1887, el periodista norteamericano Jacob-August Riis empieza a describir fotográficamente los marcos de vida responsables de la pobreza y la degeneración física y mental en su país. De origen Danés y emigrado a América, Riis trabaja primero en una mina, después en un periódico de Brooklyn, antes



Jacob-August Riis, *Plank for bed*, 1890.

de ser reportero del *New York Tribune* en 1877. Durante varios años, sigue a la policía en sus incursiones nocturnas en las tabernas ilegales y los fumaderos de opio. El contacto con la insalubridad y la promiscuidad de las viviendas de la parte baja del *East Side* de Nueva York le empuja a utilizar su talento de escritor para combatir la corrupción física, del mismo modo que, en la misma época, otros periodistas

⁴² FRIZOT Op. Cit. p40.

denunciaban la corrupción política. Al principio, Riis emplea en sus visitas un fotógrafo aficionado, y luego un profesional. Pero en 1888 se compra una cámara de formato 4x5 pulgadas, y aprende su oficio sobre la marcha.⁴³

Riis se interesa particularmente por las condiciones de vida deplorables de las personas que fotografía. Preocupado por los problemas de vivienda, que intenta denunciar, tiene sin embargo consciencia de la indiferencia de las autoridades en relación con sus textos. En 1887 conoce la nueva tecnología del flash al magnesio. Decide utilizarlo para captar la realidad, en lugares tan oscuros que resultaba imposible sin luz artificial. En 1890 publica un libro, *How the Other Half Lives*, cuyo impacto conseguirá el apoyo de un tal Theodore Roosevelt, entonces comisario de policía, luego gobernador de Nueva York (1898) y luego presidente. Riis no pretende ser fotógrafo. Investiga con cierta brutalidad, con la única idea de que la verdad fotográfica será la mejor prueba de solidaridad.⁴⁴

1.4.2 Lewis Hine (1874-1940)

Menos sensacionalista que Riis, Lewis Hine demuestra una gran madurez de compromiso social. Nacido en 1874, en una familia pequeño-burguesa de Wisconsin, estudia dibujo, sociología y pedagogía. Descubre la cámara fotográfica que le permitirá atestiguar las condiciones de la inmigración, entonces masiva en Ellis Island. Se hace investigador y fotógrafo, mezclando las dos funciones, en el ámbito del Comité Nacional sobre el trabajo de los niños (1906-1912). Visita numerosos Estados americanos, donde la legislación permite el empleo de jóvenes niños mal pagados, maltratados y desprotegidos. La fotografía le asemeja complemento indispensable de la información,

⁴³ LEMAGNY Jean / Rouillé André, *Historia de la fotografía*, Barcelona, Ed. Martinez Roca, 1988, p64.

⁴⁴ FRIZOT Michel, *Histoire de voir*, Paris, Ed. Centre National de la Photographie, 1989, vol3, p42.

el más útil por ser el más virulento, la prueba que permite denunciar los excesos. Sus clichés ilustran carteles, artículos, folletos, exposiciones. Durante la primera guerra mundial, Hine fotografía en Europa, para la Cruz Roja, a las poblaciones desamparadas. Durante toda su carrera, Lewis Hine se interesa por la población laboral. Su obra dedicada a los niños se compone de retratos individuales y grupos de trabajadores. Denuncia, lo más posible, las condiciones de vida, el entorno en los campos, las minas, las manu-

facturas o la calle. En los años 20, amplía su programa mostrando a los hombres trabajando, más equilibrados en sus relaciones con la máquina, con una visión más amplia del espacio. Corresponde al concepto de "nueva fotografía" en boga en



Lewis Hine, *Carolina Cotton Mill, 1908.*

Europa. Sin embargo su estilo documental parecerá

anticuado, y su participación en el programa de la FSA será rechazada por Roy Stryker. Hine ha creado sin embargo, con miles de clichés y una determinación fortísima, un modelo de fotografía "de comunicación", a la vez sensible y respetuosa, con mucha simpatía hacia el proletariado, pero sin formalismo; eficaz por su sencillez.⁴⁵

⁴⁵ FRIZOT Michel, *Histoire de voir*, Paris, Ed. Centre National de la Photographie, 1989, vol3, p 46.

1.4.3 Walker Evans (1903-1975)

Entre los miembros de la FSA, destaca especialmente Walker Evans, cuya obra es más que un simple testimonio de las consecuencias de la depresión. Realiza un retrato de Estados Unidos, urbano y rural, que no es solamente social. Su visión de la ciudad, extremadamente estructurada y frontal, integra todo tipo de detalles del urbanismo moderno, y junto con su visión de los Estados Unidos profundos, constituirá un modelo para las futuras generaciones.⁴⁶

Al principio de la gran depresión, justo después del *crack* de Wall Street en 1929, la crisis alcanzó muy especialmente al campesino estadounidense. Entonces, las consecuencias de la depresión económica de 1929 provocaron una aproximación pragmática o directamente útil de algunos fotógrafos. Es el caso de Walker Evans que fue miembro del equipo de la FSA dirigido por Roy Stryker, entre 1935 y 1937. Había empezado con la fotografía durante una estancia en París como estudiante, y luego continuó a su vuelta a



Walker Evans,
Peaton en las calles de Detroit, 1946

Nueva York en 1928. Pretendía salir del campo de la creación artística llevado con éxito por Stieglitz y Steichen, y dejarse llevar por su observación aguda, sin modificar el contenido de una nueva imagen o un cuadro.

La visión de Walker Evans es muy sencilla, mostrando la realidad tal como se presenta, con sus defectos. La visión es a menudo frontal, a altura humana, el encuadre generalmente equilibrado, y no se deja llevar por los impulsos emocionales.

⁴⁶ **BAURET** Gabriel, De la fotografía, Buenos Aires, Ed. La Marca, 2000, pp 34-35.

El papel objetivo del fotógrafo se limita a la elección del tema, a la búsqueda de detalles significativos, a un arreglo de líneas y formas, sin efecto de perspectiva o dificultades de interpretación del espacio.

Evans conoce la obra de Atget por el intermedio de Berenice Abbott hacia 1931, y esa manera de trabajar le influye. Evans crea "documentos" sobre los hombres y los objetos de civilización: garajes, iglesias, esquinas de calles, escaparates, interiores, casas aisladas, como índices temporales, monumentos precarios dignos de figurar en la herencia del patrimonio. Salvaguarda toda una cultura, a veces anticuada, amenazada por el inevitable crecimiento industrial. El estilo de Evans influirá en muchos de sus contemporáneos, en particular en Robert Frank durante los años cincuenta. Después de la Segunda Guerra Mundial, Evans realiza también series de fotografías tomadas al azar en las calles de Detroit o en el metro de Nueva York. Su obra consiste en una búsqueda informativa rigurosa, una observación exigente y aguda de todo lo que da un espíritu, con su gráfica, sus rótulos, sus carteles, etc.⁴⁷

1.4.4 Dorothea Lange (1895-1965)

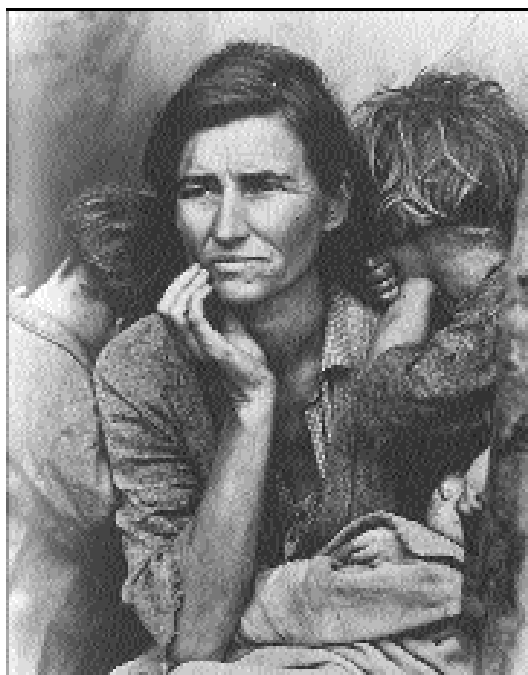
Fotógrafa atípica en medio de la FSA, Dorothea Lange es sin embargo representativa de este grupo informal. Persona culta, estudió pedagogía en París en la Sorbona, y luego se formó en fotografía. Su labor en la FSA se centró en la corriente migratoria hacia California, y algunas de sus imágenes, en particular la *migrant mother* son algunas de las más famosas de este siglo. Su posición de fotógrafa de estudio en San Francisco entre 1919 y 1940, no presagiaba su trabajo documental. Recorrió veintidós Estados del Sur y del Oeste. Su relación problemática con Roy Stryker, el encargado de los fotógrafos de la FSA, muestra su interés por comprometerse a favor de los desfavorecidos, en vez de fabricar visiones simbólicas de

⁴⁷ FRIZOT Op. Cit. p56

la miseria y la Depresión. Ella pedía incluso realizar sus copias para no dejar nada a cargo de la interpretación fría de la administración.

Dorothea Lange tenía gran reputación de retratista, y tal vez esa aproximación más personal y física con los desfavorecidos le da ese impacto excepcional. Capta miradas y detalles de actitudes que transforman el desasosiego en belleza. Muy apasionada por la eficacia sensible de la fotografía, se preocupa especialmente por los individuos para transmitir una emoción. En este sentido, su acercamiento es sencillamente menos abstracto que el de Walker Evans.

Los guiones de Stryker indicaban a los fotógrafos de la FSA los temas y lugares adecuados, las actividades cotidianas de la población, las iglesias, los cafés, los clubes, etc. El más desarrollado se titula "*elementos a fotografiar para dar cuenta de la realidad americana*". Esos fotógrafos, que comparten la misma inquietud de compromiso social, político y personal, hacen, tal vez de manera involuntaria, un inventario de la cultura americana. Y tienen claro que para cambiar las cosas, hay que mostrarlas tal como son.



Dorothea Lange,
Migrant Mother, California, 1936

Dorothea Lange acompaña a los *Okies* (granjeros de Oklahoma empujados por la hambruna) y recorre las carreteras de migración con ellos. La más conmovedora de los "*fotógrafos compasivos*" ("*compassionate photographers*" según la expresión dedicada), captó para la América en crisis, a personajes dignos de *Las uvas de la ira*, de Steinbeck.⁴⁸

⁴⁸ FRIZOT Op. Cit. p54.

✓ Con voluntad descriptiva y de denuncia de la realidad social, los fotógrafos se acercan a sus temas de la manera más objetiva posible. Es la intención de mostrar la realidad lo que les motiva, y su talento queda como un simple factor en la comunicación. Sin embargo, buscan a sus modelos en sus propios ambientes, sin modificar nada en la imagen. Para los fotógrafos comprometidos en una búsqueda de testimonios sociales, el retrato - especialmente objetivista - es una manera de representar a seres humanos en sus ambientes y condiciones de vida. Los operadores buscan modelos anónimos para ilustrar los problemas sociales de todo un grupo. Los encargos de la FSA proponían guiones a fin de realizar imágenes representativas de las regiones y Estados de los USA. El deseo de saber como vive el otro, lo que piensa, lo que siente se ha hecho una de las motivaciones de la fotografía del siglo XX. El fotógrafo es un mediador, un instrumento. En la búsqueda de estandartes indefinidos de la humanidad, intervienen sin embargo la imposible identificación del fotógrafo hacia su modelo, o la proyección de su propia soledad. La imagen representa un mensaje transmitido por el libro, la publicación, la exposición y parte de la fotografía de este siglo evidencia la difícil presencia, discreción e interpretación del fotógrafo.⁴⁹

⁴⁹ FRIZOT Op. Cit, p40.

1.5 El retrato en el reportaje gráfico

1.5.1 Martin Munkacsi (1896-1963)

1.5.2 Henri Cartier-Bresson (1908)

1.5.3 Don Mc Cullin (1935)

1.5.4 Raymond Depardon (1942)

En 1855, Roger Fenton es fotógrafo oficial de la guerra de Crimea, y durante la guerra de Secesión, Matthew Brady y Alexander Gardner recorren los campos de batalla norteamericanos. Pero la técnica de aquella época sólo les permite mostrar lo que queda de los combates: los cadáveres, las destrucciones, o bien algún regimiento formado, firme, durante una revista. Solamente a partir de 1880, con el desarrollo de la instantánea fotográfica, se conseguirá una visión más dinámica de los acontecimientos. Mucho más adelante, gracias a los progresos técnicos de la toma, el fotógrafo alemán Erich Salomon sacará imágenes de reuniones secretas de políticos sin que se den cuenta.

En relación con los acontecimientos, la guerra se convertirá poco a poco en uno de los temas fundamentales del reportero. Las imágenes de acción resultan espectaculares, sensacionalistas y atrayentes para gran parte del público, animado por un irresistible instinto de muerte aprovechado por los medios de comunicación. Hoy en día los fotógrafos participan en todos los conflictos, y muchos de ellos han muerto en las guerras. Algunos como el norteamericano Larry Burrow, muerto en Vietnam, o el francés Gilles Caron, desaparecido en Camboya, son considerados como verdaderos héroes. El más famoso de todos es Robert Capa, autor de la imagen legendaria que representa a un miliciano, durante la Guerra Civil española, cayendo herido por una bala franquista. Por sí misma, esa imagen encarna la idea del reportaje.⁵⁰

⁵⁰ **BAURET** Gabriel, *De la fotografía*, Buenos Aires, Ed. La Marca, 2000, pp 36-37.

El gran impacto del periodismo gráfico se produce justo después de la Primera Guerra Mundial. Aunque resulte difícil definir la evolución de la "foto live" hacia el reportaje gráfico, no cabe duda de que el gran periodismo gráfico nació en la Alemania liberal de la República de Weimar. A continuación, la llegada del nazismo empujó a la diáspora a los mejores reporteros alemanes - en su mayoría judíos - hacia el extranjero, sobre todo a Estados Unidos.

1.5.1 Munkacsi (1896-1963)

Mientras la prensa utiliza la fotografía desde hace tres decenios por lo menos, y numerosas agencias alimentan el mercado, el final de los años veinte aporta una franca renovación de las imágenes. Anteriormente se aceptaba fotografías mostrando los protagonistas de un acontecimiento político, deportivo o mundano (mitín, ceremonia, manifestación, catástrofe, funerales, etc.). Pero el contexto artístico orienta el gusto hacia imágenes de composición más



Martin Munkacsi,
Niños en la playa, Congo, 1929-1930

dinámicas y la llegada de los fotógrafos de Europa del Este (Hungría, Rumania) da una orientación particular a la búsqueda informativa. Martín Munkacsi es uno de esos fotógrafos húngaros, que ya era profesional en su país. Llega a Berlín en 1927, trabaja para revistas y luego se especializa en moda. Pertenecerá al equipo de *Harper's Bazaar* a partir de 1934. Su estilo personal, creativo, que practica durante toda su vida, lo aplica en primer lugar al

sistema instantáneo del reportaje. En Berlín, encuentra los ejemplos estéticos de los vanguardistas, y en particular la "*Nueva Objetividad*". Adopta de ella los puntos de vista imprevistos, los que dan una visión fotográfica modernista: personajes de espalda, a contraluz, por ejemplo. Pero añade un sentido original del instante preciso que da la imagen, una captura de la vitalidad, una proximidad humana del sujeto. La fotografía es entonces una puesta en situación del fotógrafo en relación con su sujeto, y habla igualmente del fotógrafo mismo. A la diferencia de los "*artistas-fotógrafos*", Munkacsi adapta sus principios de toma fotográfica a temas más móviles: deporte, animales, juegos de agua. Produce ante todo para la prensa, y su obra no será reconocida hasta muy tarde, en los años setenta, a través de sus trabajos de "*fotografía aplicada*".⁵¹

1.5.2 Henri Cartier-Bresson (1908)

Pintor, viajero, adepto del surrealismo, Henri Cartier Bresson se encuentra con la fotografía en 1932, con la compra de una Leica. Empieza entonces a publicar en *Vu*, *Harper's Bazaar*, *Arts et Métiers Graphiques*, y expone en la galería *Julien Levy* en Nueva York. Sus instantáneas de París, España, Italia (1932-1933) proponen una nueva relación del individuo con los acontecimientos, incluso anodinos, que se desarrollan delante sus ojos.

Eso no se limita a la explotación del "*instante decisivo*" - *The Decisive Moment* fue el título de su primer libro en 1952- este punto de simultaneidad entre la detección de un sujeto, el encuadre y el disparo. La fotografía es también una actividad cerebral que, a pesar de su precipitación, es también creativa, para "*colocar en la misma línea de mira la cabeza, el ojo y el corazón*."⁵²

⁵¹ FRIZOT Michel, *Histoire de voir*, Paris, Ed. Centre National de la Photographie, 1989, vol3, p12

⁵² FRIZOT Op. Cit, p16.

Durante algunos años, después de la guerra, Henri Cartier Bresson se dedicó al retrato de personalidades de las Artes, por encargo de una editorial y también para revistas. Es tal vez una nueva fase en su obra, en la cual se prepara el estilo ulterior de los reportajes en China e India, más alejados del surrealismo que las imágenes de los años treinta. Cartier Bresson parece volver a aquella espontaneidad del retrato en la que la imagen capta los poderes del pensamiento, simbolizados por la mirada, y da nuevas informaciones sobre la personalidad del sujeto, por el espacio, los objetos y los signos interpretados.⁵³

En oposición a la neutralidad de la fotografía, en la que el autor se ve de alguna manera manipulado por el sistema, Cartier-Bresson no entrega nada que no haya pasado bajo su control, nada librado al azar. Asume toda la responsabilidad de cada foto y reivindica todo lo que hay en el negativo. Se



Henri Cartier-Bresson,
Estados Unidos, 1959

niega a que los encuadres de sus imágenes sean modificados, considerando que esto sería un cambio de composición y de sentido. Deja ver la línea negra, límite del negativo, para evidenciar los límites de la escena que él quiso captar. El borde o el ángulo de una foto son como el ritmo de una frase, portadores de sentido pensado por el autor. Sus conceptos impusieron la idea de que la fotografía es la expresión del compromiso de un autor. Hoy en día ese compromiso es más evidente al nivel de la forma que del contenido, pero para Cartier-Bresson el tema sigue siendo el motor de la fotografía.⁵⁴

⁵³ **FRIZOT** Op. Cit, p88.

⁵⁴ **BAURET** Gabriel, *De la fotografía*, Buenos Aires, Ed. La Marca, 2000, pp 52-53.

1.5.3 Don Mc Cullin (1935)

Don Mc Cullin es uno de los reporteros de guerra mas considerados, por haber fotografiado los conflictos más duros y crueles: Congo, Vietnam, Biafra, Pakistán, Sahel, etc. Su carrera demuestra una fuerte voluntad de atestiguar y expresar la indignación, el terror, la condena. También, de estar siempre en el frente, allí donde otros luchan y mueren; tener el valor de actuar con sus medios, fotografiando esos instantes, y saber que la parte más grande de indignación se disuelve en la indolencia de los medios de comunicación y la incredulidad de los lectores. Mc Cullin practicó la pintura antes de llegar a la fotografía en 1961. Fotografía la construcción del muro de Berlín y hace su primer reportaje de guerra en Chipre en 1964. Ligado al *Sunday Times*, atestigua después todos los conflictos y catástrofes del planeta. El término de compromiso, aplicado al periodismo gráfico, ya no tiene sentido para quien está en la posición mas avanzada y peligrosa, simplemente para cumplir su trabajo hasta el final, y ver la verdad de cerca.



Don Mc Cullin, *Biafra* 1970

Lo que distingue a Mc Cullin, no es solamente la transgresión de un lenguaje visual, siempre cálido a pesar de la urgencia. Mc Cullin habla de su filosofía de la acción fotográfica como una "*ciencia aplicada*". Es, con Eugene Smith, un modelo insuperado del reportaje gráfico, y ha planteado claramente los problemas morales de la fotografía, del derecho de la imagen a juzgar el sufrimiento del otro.⁵⁵

⁵⁵ **FRIZOT** Michel, *Histoire de voir*, Paris, Ed. Centre National de la Photographie, 1989, vol 3, p38.

"Las fotografías son meros vehículos. Son como taxis. Uno toma un taxi para hacerse llevar a donde quiere. Se elige a un fotógrafo para mostrar algo que se puede ver. No soy diferente, salvo que he mostrado a la gente cosas que no querían ver en absoluto. Tuve experiencia de demasiado sufrimiento. Me siento, en mis entrañas, en unión con las víctimas. Y creo que hay una cierta integridad en esta actitud".

Mc Cullin admite una fuerte connotación religiosa en sus imágenes, consideradas a menudo como iconos del siglo veinte. Pero sus fotografías son documentos, y no obras de arte, a pesar de su esteticismo. Quiere ser un mensajero, un intermediario, y comenta acerca del momento de la toma:

"Cuando los seres humanos sufren, tienden a mirar hacia el cielo, como si la salvación pudiera venir de arriba... y es en ese preciso momento cuando fotografio. Me di cuenta de que hay un número limitado de actitudes con las cuales un ser humano expresa su sufrimiento porque no hay muchos gestos que se puedan hacer con dos brazos y dos piernas.⁵⁶

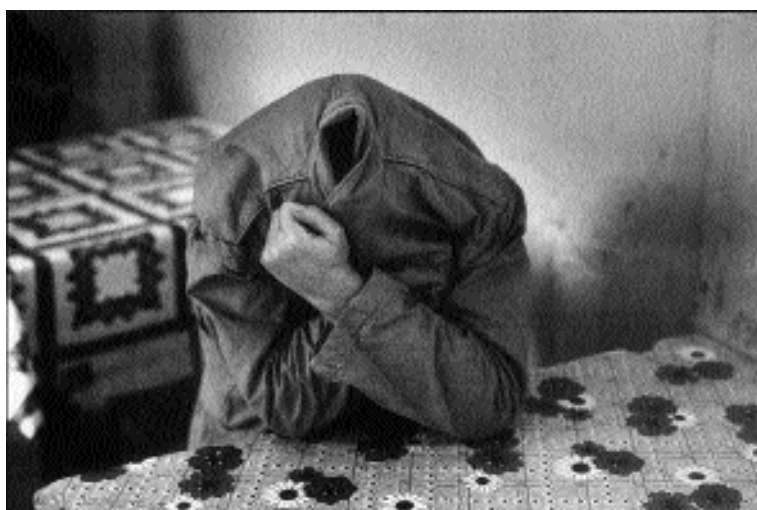
1.5.4 Raymond Depardon (1942)

Fotógrafo co-fundador en 1966 de la agencia Gamma, Raymond Depardon - ahora miembro de Magnum - es también cineasta. Desde sus reportajes para la televisión en los años sesenta, realiza documentales sobre temas sociales con visión personal. Para él, existen dos tipos de fotógrafos: el periodista y el autor. El primero, que trabaja para agencias de prensa (AP, AFP, Reuter, etc.) debe actuar rápido y entregar una información bruta para los diarios. Depardon llama eso el "SAMUR" de la información, y reconoce que tiene una función esencial. En cambio, los medios de comunicación semanales y mensuales utilizan a los autores. Una vez que el acontecimiento ha terminado, hace falta un toque estético.

⁵⁶ Don MacCullin, Paris, Centre National de la Photographie, 1992, pp 4-5.

Comentando su técnica, Depardon pretende haber trabajado tanto en Vietnam, como en el hospital psiquiátrico de San Clemente, con un solo objetivo, el 35 mm, demasiado amplio para él. Ahora prefiere el 50 mm y explica:

"Los fotógrafos se acercan demasiado. Se puede trabajar simplemente a altura humana y marcar su presencia, manteniéndose discreto. La transparencia, el rigor, a la vez técnico y estético, son imprescindibles. Intento encontrar mi propia distancia. Me han dicho a menudo que estaba mal dominada, que resultaba hipócrita, que me colocaba demasiado lejos, que fotografiaba de espaldas. Otros, al contrario, son felices cuando están "en" la gente. Pienso en William Klein, o en fotógrafos del Este, como Josef Koudelka. Y esa proximidad da a las imágenes una textura magnífica."



Raymond Depardon, *Hospital psiquiátrico, Turín, 1980.*

Raymond Depardon no busca imágenes sensacionalistas, y reconoce tener miedo a menudo. En el fondo, el reportaje le deja incómodo, y no se identifica en la terrible cita de Susan Sontag acerca de Diane Arbus - *"suicidándose, ella ha garantizado sus fotos"* -. Piensa que no estaba hecho para ser reportero-fotógrafo. Sin embargo se ha formado, ha *"superado su timidez y ha salido de sus bloqueos"*. Pretende también que su *"huida"* no esta en los frentes difíciles. Están en otro lugar, y el mundo rural, su familia, sus padres, han sido importantes para él. Depardon dice no tener *"el mismo tipo de locura"* que la gente de la ciudad.⁵⁷

⁵⁷ **PELEGRIN** Dominique-Louise / L'HOSTIS Nane, Art. *"Interview de Raymond Depardon"*, in revista *TELERAMA* Hors Série, Paris, Oct. 1994, pp 24-25.

✓ El propósito de la fotografía de prensa es informar. Se debe entonces recordar el concepto de información para entender cómo la imagen puede participar, con el texto, en la divulgación de los acontecimientos. El productor de la información es el fotógrafo, pero también lo es el comité de redacción. Todos intervienen en la elección de la fotografía, del sujeto y su presentación. Si la prensa permite al fotógrafo publicar lo que él ha visto, ejerce también una orientación - y a veces una censura - en su trabajo.

En el momento de la toma, el fotógrafo de prensa trabaja con reflejos propios a su oficio. Su escritura fotográfica aprovecha la estética para comunicar informaciones, conmover al lector y atestiguar. Su comportamiento y su técnica son característicos de la prensa. Frente al operador, el modelo reacciona según sus intereses, su receptividad, y a veces con su tragedia.

Para un fotógrafo de prensa el género del retrato es un recurso, un tipo de imagen que le permite describir lo que está mirando, a un nivel especialmente humano. Forma parte de un conjunto de imágenes variadas incluidas en un reportaje. Según la intención y el proyecto periodístico, los retratos efectuados serán anónimos, personales, individuales o de grupo. Realizados como instantáneas objetivistas, los retratos efectuados por un reportero suelen captar a las personas en sus propios ambientes, para no perder contacto con el realismo de la información. En sus retratos, Henri Cartier-Bresson aprovechó su experiencia del reportaje, prosiguiendo su teoría del "*instante decisivo*". Y su aportación, esa conexión del reportaje con el retrato, se puede encontrar en vías diferentes: Martin Munckasi explotó ideas del reportaje para aplicarlas luego a la imagen de moda. Los retratos de Don Mc Cullin integran sus reportajes, al mismo nivel que sus otras imágenes - tomas de acción, paisajes, etc. - con una estética casi involuntaria, según sus comentarios.

Contando historias reales, los reporteros describen a seres humanos en sus ambientes, con sus alegrías y tragedias. El retrato es entonces un medio perfectamente adecuado para ese propósito. Y como hombres y mujeres de comunicación, los fotógrafos de prensa son operadores polifacéticos, a veces periodistas, a veces artistas, con talento necesario para explorar y aprovechar al máximo los diversos recursos fotográficos. Sus metas consisten en informar de la manera más amplia posible. Y el retrato fotográfico puede ser el medio de información más personal acerca de los seres humanos.

1.6 El ensayo fotográfico

1.6.1 Sebastião Salgado (1944)

1.6.2 Andrés Serrano (1950)

Existen muchas formas de trabajar y desarrollar un punto de vista fotográfico. En el ámbito del reportaje, por ejemplo, se suele distinguir generalmente entre reporteros gráficos y autores. Pero la distinción, difícil de definir, se basa a menudo en las maneras de trabajar, de profundizar en un tema, y también en las referencias a fotógrafos reconocidos. Además, el ensayo no es exclusivo de los reporteros, y se encuentra igualmente en la fotografía plástica o creativa. Con caracteres muy marcados e involucrados en los temas que pretenden reflejar, esos fotógrafos representan la tendencia llamada "ensayo fotográfico". Como en la literatura, un ensayo, en este caso, es una composición que expone una o varias tesis sobre un asunto, y suele constar de un planteamiento y de unas conclusiones.

En esa línea, el fotógrafo, en tanto que autor, se tiene que plantear cuestiones como experiencia y consecuencia de su trabajo. No puede prescindir ni del estilo ni de la tecnología en el contexto de aparición de sus imágenes; los posibles usos de las mismas y el tratamiento de la información. Tampoco la palabra información tiene ahora el mismo valor que tuvo anteriormente en la sociedad de comunicación de masas. Autor no se refiere tampoco exclusivamente al momento de creación fotográfica, sino también a la actitud posterior, al tratamiento de las imágenes, al control de su publicación y su recepción por el público. Y el "ensayo fotográfico" puede practicarse de manera esteticista, donde el retrato se sitúa como parte y recurso dentro de la investigación del autor.⁵⁸

⁵⁸ **LEDO ANDIÓN** Margarita, *Documentalismo fotográfico*, Madrid, Cátedra, 1998, p118.

1.6.1 Sebastião Salgado (1944)

En la misma línea de trabajo que Eugene Smith, Sebastião Salgado es un humanista comprometido. Trabaja sobre grandes temas humanos, guardando mucha atención a la forma de sus imágenes. Para él, la voluntad de informar, conocer, mostrar y atestiguar lo que ve, componen el papel del fotoperiodista moderno. Sin embargo, Salgado, de nacionalidad brasileña, se encaminó a la carrera económica. Fue funcionario en el Ministerio de Finanzas de São Paulo de 1968 hasta 1973, y se perfeccionó en París, antes de trabajar en Londres para la Organización Mundial del Café. En aquella época descubre África y empieza a fotografiar. Muy rápidamente se da cuenta de que para proponer soluciones a la situación del Tercer Mundo, tiene que mostrar los problemas. Salgado coge una cámara fotográfica y se convierte en fotógrafo comprometido, involucrado. Después de fotografiar a los trabajadores inmigrantes en Europa, colabora con la Agencia Sygma y cubre los acontecimientos de Portugal y Mozambique. En 1975, forma parte de la Agencia Gamma, y enseguida se da cuenta de que la actualidad inmediata no se corresponde con su manera de trabajar. A pesar de que sus imágenes del aten-



Sebastião Salgado,
Niña refugiada., Bangladesh, 1995.

tado contra Ronald Reagan son publicadas en el mundo entero, Salgado prefiere dedicar mas tiempo a sus reportajes, y procurarse los medios para ello. En 1979 entra a formar parte de la Agencia Magnum, y comienza su serie de reportajes sobre las

revueltas campesinas en América Latina. Salgado realizará luego otras grandes series con la misma manera de trabajar, publicando libros, hasta crear su propia agencia de difusión: *Amazonas Images*.⁵⁹

Para Salgado, el fotoperiodismo es una forma de vida. Comenta que sigue los temas que le preocupan en función, probablemente en función de su pasado. Las personas que ha conocido en su infancia, su educación política, su paso por la universidad, todo eso forma su mirada. Según su punto de vista, el periodismo gráfico consiste en mostrar ante todo la realidad social. No ignora los demás numerosos temas, incluso los deportivos, pero se interesa ante todo por el género humano. En este sentido, su concepción del fotoperiodismo es mas bien humanista e incluso "humanitaria". Sin embargo ya no cree en el concepto del *instante decisivo* y comenta:

"Mi trabajo se sitúa en la gran tradición del fotoperiodismo tal como se practica, entre otros, en Magnum. Tengo un inmenso respeto por la obra de Henri Cartier-Bresson, es un amigo, charlamos y me ha apoyado a menudo. Pero creo que el principio del "instante decisivo", que consiste en rozar un tema, ser el testigo exterior de lo que acontece sin estar realmente inmerso en una situación y vivirla intensamente, era sólo posible en una cierta época. Hoy vemos un cierto tipo de fotoperiodismo como acabo de comprobarlo en Africa, donde el reportero desembarca sobre el terreno con una idea preconcebida. No viene para descubrir la realidad con el fin de mostrarla tal como es, sino para confirmar su idea de partida. Hoy día se juzga de antemano, uno se desplaza para recolectar imágenes, las llevamos a Europa y miramos al mundo con ojos de aquí, dirigidos hacia allá. Aunque sea con más consciencia, me parece que el "instante decisivo" es el origen de esa manera de actuar." (...)

⁵⁹ Sebastião Salgado, París, Centre National de la Photographie, 1993.

SALGADO Sebastião, *Retratos de los niños del exodo*, Madrid, fundación Retevision, 2000.

"Personalmente, pienso que el fotoperiodismo, tal como se debe practicar, no tiene nada que ver con eso. Hay que replantear totalmente la concepción. Ya no creo en el momento decisivo, ni en imágenes frías magníficamente compuestas, sino en imágenes en las que el reportero involucra sin término medio su cultura y su rabia. Practicar el fotoperiodismo equivale para mí a vivir muy intensamente".⁶⁰

En su forma de trabajo, Salgado está convencido que el fotógrafo puede hacerse aceptar, participando, charlando y viviendo intensamente con la gente. El tiempo juega un papel primordial, y hace falta coger y dar su tiempo si se quiere dejar de juzgar. Para él, las imágenes del fotoperiodismo actual tienen que ser ultra sinceras, e incluso casi místicas. Se alcanza, con la participación profunda con los modelos, un punto de identidad tal que se consiguen las imágenes más fuertes. Para Salgado, *"la fotografía es un acto de amor"*. Ofrece la posibilidad de acercarse a la gente y vivir con ellos. Piensa incluso que no se toma una imagen: *"Es la gente quien la da"*.⁶¹

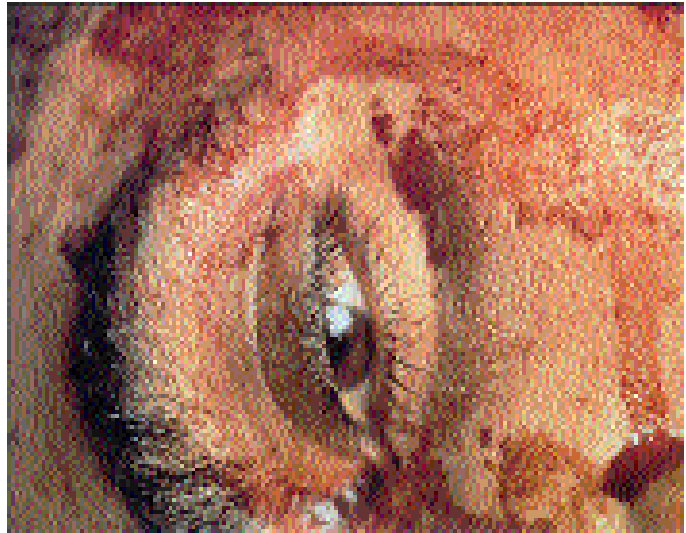
1.6.2 Andrés Serrano (1950)

Serrano utiliza la fotografía para presentar un mundo poblado de contradicciones: Un panorama donde conviven símbolos y arquetipos, elementos de belleza y horror, la vida y la muerte. Nacido en Nueva York en 1950, Serrano es hijo de una madre cubana negra que no hablaba inglés y estuvo internada repetidamente por brotes psicóticos - durante los que creía oír voces religiosas - y un padre hondureño que se ausentó de su vida tempranamente, ya que era marino mercante y tenía otras familias en Centroamérica. Serrano creció bastante solo, en medio de una precaria estabilidad. Encontró su vía en el Arte, y antes de expresarse con la cámara

⁶⁰ ROEGIERS Patrick, *Ecoutez voir: neuf entretiens avec des photographes*, París, Paris-Audiovisuel, 1989, p39-40.

⁶¹ ROEGIERS, Ibidem.

fotográfica, estudió pintura, entre 1967 y 1968. Desde sus primeros trabajos, resalta la influencia de la pintura universal: afinidades con el barroco, lo surreal, la abstracción y el realismo. En etapas sucesivas, se perciben inspiraciones de Duchamp, Mondrian, El Greco, Caravaggio, Bacon. Y pronto se liberó de la preocupación de dar testimonio, presintiendo que más que reflejar la realidad, él prefería pintar y armar la fotografía. Sin embargo, Serrano trata de temas considerados como "sociales": imágenes de miembros del *Ku Klux Klan*, retratos de los "sin techo" en el metro de Nueva York, fotografías de cadáveres en su serie *Depósito de*



Andrés Serrano, *Depósito de cadáveres*, 1992.

cadáveres (1992). Confirma que primero está su búsqueda de humanidad y belleza, considerando a la fotografía como una falsa realidad. Para él, la hermosa contradicción de la cámara es su capacidad para mentir y también decir la verdad: Las fotos manipulan, guiando la mirada del espectador, con cierta complicitad.

Antes que ensayos sobre la realidad, sus series crean la ilusión de que todo puede ser fotografiado. Se preguntan por el otro y, más allá de las intenciones del artista, ponen en escena cuestiones que pueden ser leídas como parte de un debate que la sociedad de fin de siglo tiene que encarar. Su propuesta de trabajo es atractiva por sus contradicciones. Juega con los opuestos, desde la comedia hasta la tragedia.⁶² Y su obra evoluciona entre la abstracción y figuración. Por tanto, Serrano, comenta:

⁶² VERLICHAK Victoria, *Internet: www.proda.org*.

"Es como un círculo. Creo que no hay un límite preciso entre abstracción y figuración, es un ir y venir. En las obras abstractas pretendía imitar a la pintura, el trabajo figurativo me acercó más al lenguaje de la fotografía. Inicialmente mi trabajo era muy narrativo, relataba y realizaba obras produciéndolas con modelos (...) Mas allá de la pintura o la no-pintura, hacer arte es para mí un proceso creativo que tiene más que ver con las imágenes de los sueños y con su interpretación. En los sueños uno no tiene el control sobre el curso de las imágenes. Cuando uno está en el diván, por ejemplo, puede hacer asociaciones y puede conectar ciertos sentidos con ciertas imágenes. Creo que mi trabajo funciona de manera similar, cuando estoy haciendo el trabajo no me pregunto por qué lo hago ni qué consecuencias puede tener. Sólo después puedo darme cuenta de que significa y si verdaderamente significa algo. Generalmente las referencias que veo en los trabajos emergen luego de haberlos hecho (...) Mi intención es crear imágenes dirigidas a un ámbito exterior al arte y que abarquen una audiencia muy amplia. Estoy pensando en hacer trabajos para la televisión, la publicidad, o vídeos musicales. Mi búsqueda como artista está ligada a la búsqueda de un público." ⁶³

✓ El ensayo fotográfico tal como lo practica Sebastião Salgado, en la tradición de Eugene Smith, sigue el mismo objetivo que el fotoperiodismo: informar. La forma, la estética y la manera de actuar son sin embargo diferentes. Liberados de las obligaciones de la prensa clásica, aquellos fotógrafos dedican más tiempo y medios diferentes a sus obras. Sin negar sus posiciones de periodistas gráficos, reivindican expresarse y atestiguar como autores, lo que les permite - y también les obliga - un modo operativo con ética propia. Actuando así,

⁶³ ROSENBERG Adriana, *Entrevista con Andrés Serrano*, catálogo de exposición, Fundación Proa, New York, 1997.

se exponen a sus responsabilidades y consecuencias, a veces eludidas por otros reporteros. Sus relaciones con los modelos suelen ser más profundas y más comprometidas, lo que les expone a menudo a críticas por parte del público. Pero la esencia de sus trabajos reside en el contacto con las personas retratadas, y engloba ese compromiso social arriesgado.

La relación de un fotógrafo declarado artista con sus modelos suele ser diferente, generalmente por la esencia del propósito artístico. Aquí, el proyecto se plantea de otra forma, y su difusión lo hace distinto. Todo eso influye en los comportamientos del operador y del modelo. El ensayo fotográfico es una investigación, y tanto el reportaje como la fotografía creativa se acomodan a ello.

En el ensayo fotográfico, los tipos de retratos efectuados pueden variar según la intención del autor. En el caso general de un reportero, sus retratos serán "*instantáneas*" u "*objetivistas*". En cambio un artista podrá ser más subjetivo y aprovechar desde el retrato "clásico" hasta el "subjetivista".

1.7 El inventario

1.7.1 August Sander (1876-1964)

En principio, el trabajo del fotógrafo de retrato consiste en el cumplimiento de un encargo, y puede llegar a ser una especie de inventario de personas a pequeña escala, pero casi nunca de manera sistemática o deliberada. La obra de August Sander, llamada *Hombres del siglo XX*, consistía en representar las diferentes categorías de individuos de la Alemania de la República de Weimar. Las fotografías de ese proyecto, censurado por los nazis, son piezas de una serie en la que cada imagen no tiene valor en sí misma sino en relación con las demás. En directo, sin artificio ni puesta en escena, son imágenes con gran poder evocativo, conectadas con las informaciones de los pies de foto, y permiten imaginar vidas enteras de los modelos.⁶⁴

La descripción de una sociedad a través de la fotografía puede parecer un proyecto ilimitado y obsesivo por parte de su autor. Sin embargo, aquella búsqueda representativa de la obra de August Sander constituye un proyecto artístico en toda su elaboración. El interés de Sander reside en una colección de documentos visuales tomados directamente desde la vida real. Los modelos son individuos independientes y se presentan frente a la cámara, tal como son al cotidiano. Luego, gracias a la comparación de imágenes, cada individuo adquiere otra identidad al lado de los demás modelos. Cada persona retratada se hace representativa de todo un grupo, de una familia, profesión o clase social. Al evaluar el conjunto, el inventario aparece de manera diferente al espectador.

⁶⁴ **BAURET** Gabriel, *De la fotografía*, Buenos Aires, Ed. La Marca, 2000, pp 66-67.

1.7.1 August Sander (1876-1964)

Su manera de trabajar no era representativa de la vanguardia, y August Sander es un artista original en relación con el círculo de los *Artistas progresistas* de Colonia. A partir de los años veinte, empieza su serie de retratos de alemanes, con el proyecto de publicarlos en forma de álbum. En aquella época, debido a los cambios ocurridos en la clase media, los encargos de los fotógrafos de estudio se reducían notoriamente. Sander se instala en Colonia en 1910, buscando crearse una clientela fuera de la zona urbana, entre la población rural. Es posible que su regreso al paisaje de su infancia y las nuevas condiciones externas al estudio contribuyeran a modificar su estilo. En aquellos años empieza a realizar retratos de campesinos. En 1925, en una carta escrita al coleccionista e historiador Erich Stenger para presentar su álbum, Sander se define como perteneciente al grupo de los *Artistas progresistas* de Colonia.



August Sander,
Barnizador, Coloña, 1932.

"La fotografía pura nos permite crear retratos que reproducen a los sujetos con una verdad absoluta, tanto física como psicológica. He partido de este principio, tras decirme que si podemos crear retratos de sujetos que sean verdaderos, crearemos al mismo tiempo un espejo de la época en que viven esos sujetos (...) Para estar en condiciones de dar un panorama representativo de la época actual y de nuestro pueblo alemán, he agrupado esos clichés en colecciones, empezando por el campesino y

terminando por los representantes de la aristocracia del espíritu. Esta evolución se inserta en otro álbum, que se despliega paralelamente y muestra la evolución del hábitat, desde la aldea hasta la gran aglomeración moderna. Al fijar las diversas categorías sociales y su medio ambiente por medio de la fotografía absoluta, espero reproducir fielmente la psicología de nuestro tiempo y de nuestro pueblo".

Con el objetivo de hacer de la fotografía un arte al servicio de la representación de la sociedad, August Sander se consideraba un documentalista distinto a los demás, en el sentido de que ponía la verdad documental de la fotografía al servicio de una representación que poseía un interés superior.

Su método se caracteriza esencialmente por una confrontación consciente entre el fotógrafo y el modelo. El sujeto fotografiado tiene así la posibilidad de adoptar una actitud. El hombre aparece siempre en el marco de su trabajo o en su ambiente cotidiano. La fotografía contiene, pues, informaciones sobre el contexto inicial de la toma. Además, el sujeto es representado de pie. En la mayoría de los casos, mira hacia el objetivo, lo que deja notar la falta de familiaridad de la gente de la época con la técnica fotográfica.

Con *Los Hombres del Siglo XX*, Sander lleva a cabo un retrato social, según las profesiones y las clases sociales, mostrando así las jerarquías de la sociedad alemana de la república de Weimar. No se preocupa por la creatividad experimental y la expresión individual. Su influencia personal no reside en la intervención de la imagen, sino en la selección que efectúa a partir de la realidad. Las posibilidades de comparación entre cada retrato, dan otra dimensión a la obra, y forman un sistema de referencia. Sander expuso parte de su trabajo en Colonia en 1927, y continuó con su proyecto, pero en 1934 los nazis confiscaron sus imágenes - porque su visión de la sociedad no se correspondía con el ideal nacionalsocialista - y se suspendió el

proyecto del álbum. Durante los años siguientes, Sander se dedicó a la fotografía de paisaje, ilustrando pequeños cuadernos.⁶⁵

August Sander había empezado a trabajar como minero, dedicándose a la fotografía en su tiempo libre. Comenzó en los años veinte su serie de retratos de *Hombres sin mascara*, fotografiando personajes anónimos, clasificados por profesiones y clases sociales, desde el confitero hasta el notario, pasando por el banquero. Según Michel Frizot, Sander dedicó toda su vida, hasta los años cincuenta, a su obra, *Hombres del siglo XX*, que debía ser una recopilación fotográfica de la sociedad alemana. Sander quería fijar un análisis de categorías sociales, de los artistas a los funcionarios, de los desempleados a los aristócratas. Pero además de establecer un catálogo, Sander efectúa una obra compuesta y meditada. Se interesa por el entorno de los sujetos, el fondo ante el que se coloca el personaje, y los accesorios tienen significado. Su idea reside en mostrar el sujeto en un entorno correspondiente a cada persona. Ligado al movimiento de la *Nueva Objetividad* y del *Realismo social*, Sander quería transmitir un punto de vista crítico sobre la sociedad alemana y no sólo hacer un catálogo de tipos. Planteaba cuestiones fundamentales que influirán en Robert Frank y Diane Arbus: la capacidad del sujeto de conservar su individualismo, y la facultad del individuo aislado para representar al grupo humano.⁶⁶

⁶⁵ LEMAGNY Jean / ROUILLE André, *Historia de la fotografía*, Barcelona, Ed. Martinez Roca, 1988, pp 142-144.

⁶⁶ FRIZOT Michel, *Histoire de voir*, París, Ed. Centre National de la Photographie, 1989, vol 3, p52.

✓ Realizar un inventario como lo hizo August Sander demuestra una clara trayectoria artística. Con objetivos muy definidos, el autor desarrolla su obra, buscando las imágenes deseadas. La objetividad de su descripción depende sin embargo de su reflexión y su evaluación del mundo. Su modo operativo consiste en seleccionar modelos, convencerles para posar y construir su obra con los elementos posibles. A partir de lo individual, Sander intentaba describir lo colectivo, pero su obra tiene eso de utopista, que no tiene límites, porque la descripción individual es infinita. Allí reside su concepto artístico, en la evolución del conjunto de la obra. Los retratos de Sander pueden ser leídos como unidades, y también en su globalidad, con relaciones entre los modelos. Produce una fotografía objetivista y comparativa con cierto punto de vista científico. Los retratos de Sander miran todos a la cámara y a pesar de sus posiciones sociales muy diferentes, representan en el momento de la toma, para el fotógrafo, la misma cosa: un modelo como elemento del conjunto.

1.8 El retrato realista social

1.8.1 Lisette Model (1906-1983)

1.8.2 Diane Arbus (1923-1971)

El carácter humano y expresionista de la obra de Diane Arbus es uno de los más destacados de la fotografía contemporánea. Su relación con el retrato y sobre todo con sus modelos conlleva una fuerte convicción humana. Para Arbus, el tema de la fotografía es siempre más importante que la imagen. Nacida en una familia acomodada y rica, Diane Demerov disfrutó de una infancia muy protegida - demasiada, según ella -. Se casó con el fotógrafo Allan Arbus y ambos hicieron una excelente carrera en la moda y la publicidad. Diane conoció a un gran número de artistas, entre ellos Robert Frank y Walker Evans. Entre 1955 y 1957, recibió enseñanzas de Lisette Model, cuya obra, de un realismo crudo, incluso caricaturesco, debía mucho a la fuerza del insolente Weegee. Diane Arbus se puso en busca de los temas más duros: Anormales, travestíes, imbéciles. Pero no se limitó a retratar monstruos. Su obra nos enseña que todos nosotros somos monstruos. Diane Arbus se suicidó en 1971. Lisette Model le había enseñado que cuanto mejor se capta lo particular mejor se alcanza también lo general y que en ello se encuentra finalmente la esencia de la fotografía. Pero ese resaltar lo particular lleva a tal exceso de presencia que cada ser se convierte en único, y por ello en anormal, e inquietante. Diane Arbus decía que, observando la realidad desde bastante cerca, se hace fantástica. La mirada, concentrada y materializada por la fotografía, logra incluso que resalte lo que nunca se ha visto.⁶⁷

⁶⁷ LEMAGNY Jean / ROUILLE André, *Historia de la fotografía*, Barcelona, Ed. Martinez Roca, 1988, p206.

1.8.1 Lisette Model (1906-1983)

En cierta manera, Lisette Model representa - según Michel Frizot - una de las mayores corrientes de la fotografía moderna después de la Segunda Guerra Mundial. De origen austríaco, estudia música y luego pintura, antes de descubrir la fotografía de manera autodidacta en París, en 1937. Se traslada a Estados Unidos, donde, durante su carrera, dará clases en la *New School for Research* de Nueva York, y tendrá como alumna a Diane Arbus entre otros.

Lisette Model ve en la fotografía posibilidades nuevas y adaptables a la comunicación social. La cordialidad marca su estilo, característico del nuevo mundo "liberado" de los años cincuenta, muy alejado del rigor puritano de la FSA. Es también la época de las tomas al azar de Walker Evans en el metro o la calle. Lisette

Model hace gala de una acuidad visual muy clara, derivada de las posibilidades mecánicas de la fotografía; El primer plano, con ángulo insólito sin composición formal, proporciona a sus modelos más bien una categoría de sujetos, tal vez predispuestos a dejarse fotografiar para invadir el campo de la imagen. Fuera de las modas pseudo abstractas de los años



Lisette Model,
Mujer en *Coney Island*, hacia 1944

cincuenta, Lisette Model se deja llevar por su actividad de observación, su acogida compasiva, de una gran humanidad, que se hace dueña del espacio para salir del cuadro fotográfico.⁶⁸

⁶⁸ FRIZOT Michel, *Histoire de voir*, París, Ed. Centre National de la Photographie, 1989, vol 3, p60.

Lisette Model es conocida de tres maneras: como fotógrafa, como profesora y como leyenda. Como muchos fotógrafos, cogió una cámara por primera vez con la esperanza de ganarse la vida con ella. De formación musical, se mantuvo durante muchos años estrechamente unida a Schönberg y su círculo. Con la guerra a las puertas de Europa, sintió la necesidad de una segunda profesión a la que recurrir y se dedicó a la fotografía. Ahora algunas de sus primeras fotografías son incluso tan conocidas como sus últimas obras, pero Model no tiene explicación o teoría muy definida sobre ellas. Lo que destaca en su obra es su conexión directa con sus sujetos y su manera natural de fotografiar.⁶⁹

1.8.2 Diane Arbus (1923-1971)

"*Creo que hay cosas que nadie vería si no las hubiera fotografiado*" decía Diane Arbus antes de suicidarse en 1971. La relación fotógrafo-sujeto queda en el centro de su obra, y con pocas excepciones, en todos los retratos de Diane Arbus los modelos miran fijamente a la cámara. Ya fueran enanos, travestíes, monstruos, mongólicos o simplemente transeúntes que encontraba en la calle, ella no robaba nunca sus imágenes. Su propia relación con los modelos era incluso más importante que las fotografías mismas. Pasaba horas, días si fuera necesario, a conversar con ellos y escucharles hasta tal punto que - dicen los que la conocieron - se sentían por un instante las personas más importantes del mundo.⁷⁰

Diane Nemerov, nacida en una familia burguesa de Nueva York, no parecía predestinada a ser Diane Arbus, fotógrafa de los perdidos del destino, cuyo suicidio iba a acentuar su imagen de excepción. Fotógrafa de moda con su marido durante casi dos

⁶⁹ VESTAL David, art. in *Lisette Model, retrospectiva 1937-1970*, Edicions Alfons El Magnànim / IVEI, Valencia, 1987, p138.

⁷⁰ "Diane Arbus", art. de Patrick Duval, revista *Télérama Hors Série*, Paris, Oct. 1994, p50.

decenios, para *Harper's Bazaar* entre otros, descubrió su propia naturaleza al entrar en contacto con Lisette Model en 1955-1957. Encuentra entonces su vocación personal al conocer sus parecidos, en la búsqueda de una especie de doble inconfesable, múltiple y fugaz. Influenciada también por Sander, de quien conoce la aplicación sistemática, ella no busca sin embargo ninguna clasificación ni colecciona los instantes robados a la vuelta de la esquina. Toma contacto con sus modelos, empieza la conversación, pide cita en sus casas.

Diane Arbus sabe que la fotografía puede ser una agresión, pero quiere considerarla como una vía para hablar de ella misma. La imagen obtenida será el resultado de una relación, en la cual cada uno deja ver sus fallos, un momento de relajamiento revelador, donde la emoción de reconocimiento deja a un lado la atención y el disimulo de tragedias personales.



Diane Arbus, *Brooklyn family*, 1966

Con su visión a menudo frontal, y su empleo inmoderado del flash, Arbus no hace el retrato de una sociedad, sino más bien un retrato disperso de América, y recoge sin parar los fallos individuales. Frecuenta los campos de nudistas, los parques, los bailes de disfraces, los refugios, los hoteles sórdidos. Convive con drogadictos, enanos, gigantes, prostitutas y travestís, "*casi locos*" y paranormales. Observa un maquillaje demasiado fuerte, una postura torpe o una mirada perdida, no para denunciar ni mostrar extravagancias, sino para sorprender la verdad escondida, siempre retenida.⁷¹

⁷¹ **FRIZOT** Michel, *Histoire de voir*, París, Ed. Centre National de la Photographie, 1989, vol 3, p62.

Diane Arbus se compadece y se identifica con los personajes que fotografía. Lucha por la dignidad de los marginados y denuncia el ridículo de los burgueses:

"Todo el mundo tiene el deseo de mostrar una cierta imagen de sí mismo, pero es otra la que aparece, y es lo que la gente nota. Se ve alguien en la calle y lo que resalta es el fallo. (...) Toda nuestra actitud es como una señal dada al mundo para que nos considere de una cierta manera, pero hay un mundo entre lo que uno quiere que la gente piense de él, y lo que no se puede impedir que piensen. Es lo que siempre he llamado el punto de ruptura entre la intención y el efecto. Quiero decir que si se observa la realidad de bastante cerca, si de una manera u otra uno la descubre realmente, la realidad se hace fantástica. Es increíble que parezcamos lo que parecemos, y eso es lo que sale a veces muy claramente en una fotografía. Hay algo irónico en la vida que viene del hecho de que lo que se quiere crear no sale nunca como uno lo desea. Lo que intento describir, es la imposibilidad de salir de nuestra piel para entrar en la de otro. Es lo que todo esto tiende a decir. Que la tragedia de los demás no es la misma que la nuestra".⁷²

✓ Lisette Model prestaba una especial atención a los personajes insólitos y estrafalarios de las grandes urbes. El estilo de Diane Arbus no era convencional, y quería mostrar la otra cara de la naturaleza: Monstruos, deformes, infelices de circo, etc., sorprendidos por la cámara. En este estilo resalta la ética visual de un autor, y si bien la exposición magistral de tipos que el mundo no quiere, o no acepta, ponen de manifiesto sus propios errores, puede también ser un camino de solidaridad. En cualquier caso, se trata de una fotografía de alto compromiso ético.

⁷² ARBUS Diane, *Diane Arbus*, Paris, Ed. Nathan, 1990, p12.

En la primera parte de su carrera, Diane Arbus era fotógrafa de moda. Con el retrato, se hace reportera de una sociedad, aunque su intención difiere de la de August Sander. Arbus no pretende efectuar un retrato colectivo de la sociedad. Indaga en el ser humano mismo, su proyección física hacia los demás, y la visión del espectador hacia él. Le interesa quitar las máscaras de sus modelos, retratar personas marginadas por la sociedad, y descubrir los fallos de los seres humanos. Tampoco Arbus pretende concebir retratos psicológicos elaborados en la tradición de los grandes fotógrafos. Parece mas fascinada por sus modelos y respeta extremadamente sus ambientes de vida, al estilo de un reportero de prensa. Por tanto, el aspecto social de su obra produce una fuerte sensación psicológica en sus imágenes.

El retrato realista social es entonces una mezcla de fotografía instantánea y objetivista, aunque su modo de actuar se aproxime al retrato clásico; a diferencia de que, en ese caso, el fotógrafo se desplaza hasta el lugar de vida o de trabajo del modelo, como lo haría también un reportero.

1.9 El retrato en la *street photography*

1.9.1 William Klein (1928)

1.9.2 Robert Frank (1924)

La pintura ha transmitido sus principales géneros a la fotografía: retrato, desnudo, paisaje, bodegón. Pero ésta ha creado también un género totalmente nuevo, llamado "*street photography*" por los norteamericanos, e influyó a su vez en pintores como Edward Hopper. En Francia, fotógrafos como Robert Doisneau, Willy Ronis o Isis, han basado sus obras sobre temas de la calle, y algunos autores les consideran pertenecientes a una escuela de inspiración humanística. Clasificación difícil cuando notamos que también muchos más fotógrafos han tomado muchas imágenes en ciudades del mundo. Pero resulta evidente que fotógrafos como William Klein y Robert Frank han basado especialmente sus obras a partir de la calle.

La calle es como un escenario de teatro que fascina al espectador-fotógrafo, donde se desarrolla todo tipo de acontecimientos y gente. Además, el formato 35mm, empleado en horizontal se presta especialmente a este tipo de escenario. Así la calle da un espacio privilegiado para las más diversas composiciones. Según Gabriel Bauret, parece que la pintura no había encontrado la manera adecuada de captar esta vida moderna manifestada en la ciudad: "*Los pintores impresionistas describieron ciertos ambientes urbanos, pero la fotografía, con su movilidad, consigue mostrar lo que el ojo entrenado no puede ver cuando camina normalmente por la calle. Capta no solamente una forma o arquitectura, sino también una situación, la gente que se encuentra y la fugacidad del momento*".⁷³

⁷³ BAURET Gabriel, *De la fotografía*, Buenos Aires, Ed. La Marca, 2000, pp 30-32.

1.9.1 William Klein (1928)

Para William Klein, como para Robert Frank, lo importante es realizar imágenes en conexión con la vida. Sin embargo, mientras que la forma no le importa mucho a Frank, Klein multiplica los efectos visuales. El primero desmonta el sentido, mientras el segundo trabaja sobre la técnica visual.

Nacido en Nueva York, Klein estudia sociología pero se orienta hacia la pintura. Después de la guerra, en 1948, trabaja con Fernand Léger. Ya a principios de los años cuarenta, empieza a utilizar la fotografía en relación con sus estudios abstractos.

De vuelta a Estados Unidos, publica en 1956 su libro *New York*. Trabaja haciendo fotos de moda para *Vogue* mientras continúa sus experiencias personales. En 1960 publica su libro *Roma*, y luego en 1964 *Moscú* y *Tokio*. También se dedica al cine y rueda varias películas.

Al principio de su carrera como pintor, Klein admira a los impresionistas, a Cézanne y Picasso. La obra de Léger le influye también. En fotografía, se orienta hacia los testimonios directos de la FSA y Lewis Hine, y sobre todo de Walker Evans. Pero no aprecia las corrientes poético-sentimentales de la fotografía europea de los años cincuenta. Así su tendencia va desde lo abstracto geométrico hasta la vida callejera espontánea con su violencia moderna. Mientras fotografía, Klein imagina ya la presentación de sus imágenes desde la paginación hasta la tipografía. Realiza



William Klein,
Macy's Thanksgiving parade, 1954.

imágenes rugosas, llenas de desenfocados, de movidos, con fuerte grano, como manchas de tinta. El dinamismo que resulta de ellas traduce ciertos momentos de cruda realidad. En contra de la opinión de que la cámara es un aparato estéril, Klein la emplea como instrumento para hacer surgir formas inéditas, e incluso invierte el proceso creativo:

"Hice muy conscientemente lo contrario de lo que se hacía. Pensaba que el desencuadre, el azar, el aprovechamiento del accidente, una relación distinta con la cámara permitirían liberar la imagen fotográfica. Hay cosas que sólo una cámara puede hacer... La cámara esta llena de posibilidades que no se explotan. Pero en eso consiste la fotografía. La cámara puede sorprendernos. Hay que ayudarla"

Robert Frank y William Klein causaron gran impresión entre los jóvenes, lo que revolucionó toda la fotografía, pero sin quedarse en las teorías. Y a pesar de sus diferencias, esos dos fotógrafos comparten la vivencia directa de la imagen, en contra de la teorización de sus prácticas.⁷⁴ La "anti-foto" es el estilo de William Klein: Aprovecha todos los defectos de la fotografía, emplea el gran angular, la brutalidad del flash, el desenfoque, el film hipersensible, y el negro profundo. Hace fotos en la calle, en ciudades importantes, sin caer en la "foto de viaje", sin buscar la belleza sino la verdad inmediata y concreta. La imagen ilustra los encuentros fortuitos, entre el fotógrafo que pasa desapercibido y la multitud que lo ignora.

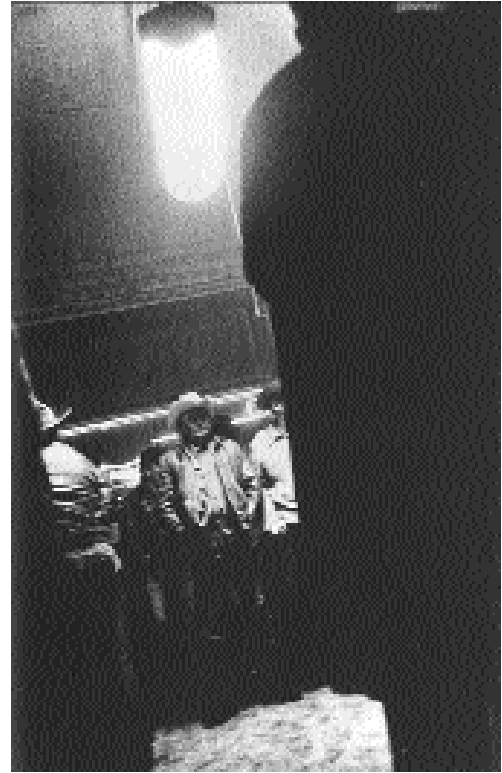
En los años cincuenta, Klein propone un estilo opuesto a todos los modelos de la época, fotoperiodismo u moda, y será rápidamente imitado. En la calle, se mezcla directamente con la multitud y su visión corta a los personajes mediante el encuadre, transformando las cosas según su estilo gráfico.⁷⁵

⁷⁴ LEMAGNY Jean / ROUILLE André, *Historia de la fotografía*, Barcelona, Ed. Martinez Roca, 1988, p194.

⁷⁵ FRIZOT Michel, *Histoire de voir*, París, Ed. Centre National de la Photographie, 1989, vol 3, p34.

1.9.2 Robert Frank (1924)

Con su libro *Los Americanos*, Robert Frank ejerce una gran influencia sobre los fotógrafos de su generación. De origen suizo, Frank emigra a Estados Unidos en 1947 donde trabaja para las revistas *Harper's Bazaar*, *Fortune*, *Life*, etc. Pero cansado por la rutina de la moda, se pone a viajar. En colaboración con Werner Bischof y Pierre Berger, realiza un libro sobre Perú. En Nueva York, a donde regresa, se dedica a la publicidad y ayuda a Edward Steichen a preparar su famosa exposición *The Family of Man*. Animado por Walker Evans, consigue la beca Guggenheim, y recorre entonces los Estados Unidos para realizar su proyecto.



Robert Frank, *Bar en Gallup, Nuevo Mexico, 1955-1956.*

Los Americanos será publicado por su amigo el editor Robert Delpire, en París en 1952. Otro editor lo publicará en Nueva York con un texto de Jack Kerouac, el autor de *On the road*. Frank, considera la fotografía como un viaje solitario. La beca significa una ocasión de escapar a las exigencias profesionales, pero el resultado tuvo al principio una mala acogida. Las imágenes desencantadas parecían un ataque contra el optimismo americano. Son instantes de poesía durante un viaje, en un mundo de soledad del individuo frente a una realidad vacía de sentido. Frank confiesa lo inacabado y lo vago de nuestra manera de mirar, pero no se considera un maestro del saber ver y admirar las cosas bellas. Se pone del lado del público, de la multitud.⁷⁶

⁷⁶ LEMAGNY Jean / ROUILLE André, *Historia de la fotografía*, Barcelona, Ed. Martinez Roca, 1988, p193.

Los Americanos no es un reportaje clásico, ni una historia en fotografías, sino más bien una evocación poética de una América desconocida por Europa en aquella época. Frank descubre la subjetividad en sus viajes anteriores en Bolivia, en Perú, en España. Sabe entonces que no será un fotógrafo objetivo, que mostrará la vida encuadrando en diagonal, o incluso sin mirar en el visor. Habla de otra cosa para mejor evocar las cosas, haciendo elipsis. Se interesa por los acontecimientos sin importancia, con una visión instintiva, en los bares de cow-boys, etc. Frank anticipa la *beat generation* ilustrada poco después por Jack Kerouac.

Ese estilo excluyente de imágenes nítidas y bellas provocará la mala acogida de la versión americana del libro *Los Americanos*. Las fotografías de Frank son críticas hacia un pueblo en perdición interior. Maneja la *Leica* como una cámara de vídeo, y su fotografía se inspira en la apariencia inestable de una pantalla de televisión.⁷⁷

"Trabajo por intuición. No mucho por reflexión. Me lancé al agua en alta mar y me encontré con una humanidad cruel, conmovedora, triste y brutal. Cuando fotografiaba, me encariñaba por esa gente. No les hablaba, observaba, les robaba su imagen. Quería revelar lo escondido, lo que me parecía aburrido y que no interesaba a nadie. Los fotógrafos mostraban siempre "clichés": la alegría de vivir, una América feliz, que gana. Yo, siempre sentí empatía por los perdedores." Robert Frank.⁷⁸

⁷⁷ FRIZOT Michel, *Histoire de voir*, París, Ed. Centre National de la Photographie, 1989, vol 3, p110.

⁷⁸ ROEGERS Patrick, *Ecoutez voir: neuf entretiens avec des photographes*, París, Paris-Audiovisuel, 1989, p50.

✓ William Klein y Robert Frank transforman el reportaje anterior en unos estilos renovadores y bien diferentes. Para definir este tipo de reportaje - que no lo es en el sentido habitual y que absolutamente nada tiene que ver con el fotoperiodismo - podemos recordar que, al contrario de los reporteros que "traen" acontecimientos y atestiguan, Frank no atestigua, ni enseña, pero se muestra a sí mismo. Podemos considerar sus imágenes como autorretratos, y notar la gran sensación de presencia del fotógrafo.

La relación de la *street photography* con el retrato reside en el contacto con la gente. Aquellos fotógrafos no actúan con ideas de imágenes predefinidas. Se dejan llevar por lo imprevisto de la calle, buscando relación con los personajes. Los retratos realizados son entonces impulsivos: William Klein trabaja con gran angular, a poca distancia de la gente, realizando sin embargo primeros planos. Robert Frank fotografía sin encuadrar, favoreciendo la situación vivida. A diferencia de Diane Arbus, que hablaba mucho con sus modelos, aquellos fotógrafos actúan según el ritmo callejero, acompañando el ambiente en el que se encuentran. Resulta un tipo de retrato de instantánea muy dinámico, con mucha improvisación, objetivista en su proceso pero subjetivista en su tratamiento estético.

1.10 El humanismo fotográfico

1.10.1 Edouard Boubat (1923-1999)

1.10.2 Robert Doisneau (1912-1998)

El poeta Jacques Prévert calificó a Edouard Boubat de "*gran corresponsal de paz*". Efectivamente, este fotógrafo ha intentado siempre realizar imágenes de paz, felicidad y amor, y evitó sistemáticamente toda manifestación de violencia o de conflicto. No es el único en Francia que practicó una fotografía de tipo humanista y existe también este tipo de humanismo en fotógrafos provenientes de otros países europeos, como Italia o España. Podríamos incluir en esta categoría a Robert Doisneau, Willy Ronis e Isis entre otros. El historiador Gabriel Bauret define el "*humanismo fotográfico*" como un género en el que el hombre constituye el centro de la imagen, de las preocupaciones y de los valores del fotógrafo. Sin embargo constatamos que, desde hace tiempo, la fotografía se utiliza para mostrar las guerras y, de manera más general, para atestiguar los grandes acontecimientos de la Historia.⁷⁹

Desde 1936 hasta 1944 se manifiesta un humanismo típicamente francés inspirado de las ideas generosas del "*Frente Popular*": el "*realismo poético*". Más que un movimiento o una escuela artística, se trata de un clima en el que la fotografía, como la literatura, el cine o la canción, juega un importante papel y sirve de fondo poético a una ideología que privilegia los valores tradicionales y sentimentales del hombre. La fotografía ya no busca, como en los años treinta, a través de las formas y su composición un nuevo sentido al mundo. Representa ahora un espejo optimista y halagador, un pretexto artístico a los paseos urbanos y a los encuentros fortuitos. Como un saltimbanqui de calle o un paseante idealista, el fotógrafo es un poco un *Americano*

⁷⁹ BAURET Gabriel, *De la fotografía*, Buenos Aires, Ed. La Marca, 2000, p36.

en París, que admira el paisaje urbano y se enamora de cada chica que encuentra. Vive un estado de gracia entre una realidad extremadamente poetizada y un contexto histórico privilegiado, que durará hasta finales de los años cincuenta, antes de la transformación del paisaje urbano en zona utilitaria y la eclosión de una nueva generación atraída por el existencialismo.

El realismo poético es una característica de la fotografía francesa, un estilo y un clima especial, que sigue manifestándose hoy día bajo diferentes aspectos. Con estilos y orígenes sociales diferentes, los fotógrafos del realismo poético comparten la misma visión de la realidad. Trabajando para la prensa (*Réalité, Cavalcade, Ambiance, Match*, etc.), de tendencia comunista, católica o de información general. Doisneau, Ronis, Boubat y los demás, participan en la reconstrucción económica y moral del país a través los "*pictures stories*": Son pequeñas historias fotográficas de siete u ocho imágenes que describen los actos o alegrías de la vida cotidiana. Sin embargo el realismo poético encuentra su mejor espacio creativo en la edición de libros de fotografía, con temas sobre París y sus afueras; con participación de escritores famosos y típicos de este ambiente: Mac Orlan, Cocteau o Colette.⁸⁰

El realismo poético retoma de una cierta manera el mito del paseo, colocándolo en un territorio urbano, y los fotógrafos establecen una relación poética con la realidad. El hecho de deambular sin objetivo, ir al azar de las calles y de los encuentros se hace verdadero proyecto fotográfico. Mezclándose con los paseantes, el fotógrafo se integra en la multitud y se hace actor y no sólo espectador.

Para esos fotógrafos, a veces acompañados de amigos escritores, los paseos son también pretextos artísticos o justificaciones existencialistas, simplemente para cambiar de aire y descubrir el exotismo a la vuelta de la esquina.

⁸⁰ **NORI** Claude / **TARAMELLI** Ennery, *Invitation au voyage*, Roma, Ed. Carte Segrete, 1993, p29.

1.10.1 Edouard Boubat (1923-1999)

Nacido en 1923 en París, Edouard Boubat pasa su infancia en Montmartre. Empieza la fotografía a partir de 1945 y conoce a Robert Frank en 1949. Colabora a partir de los años cincuenta con las revistas *Réalités* y *Connaissance des Arts* y el estilo de sus reportajes corresponde a la fotografía humanista francesa de aquella época. Boubat ha viajado por muchos países, operando con gran rigor de composición y extrema poesía. Reivindica lo importante de saber hablar con la gente, estar con ellos en el momento fotográfico. Como un arte del encuentro, un arte del acceso tácito, casi físico, de las personas.⁸¹ Para él, la comunicación intensa puede romper las barreras y los límites. Nota cómo en África o en la India, la gente se comunica en silencio, dejando la palabra para



Edouard Boubat, *Leila*, 1947.

cosas más fuertes como el amor y la amistad. Pero nosotros, invadidos por las charlas y los ruidos, no lo percibimos. Boubat comenta también que la fotografía "*más modesta, más discreta que la televisión o el cine, no cuenta una historia: esta ahí, colgada en una pared, posada sobre una mesa como en un altar; evoca un niño, una boda*".⁸²

⁸¹ *Edouard Boubat*, París, Ed. Centre National de la Photographie, 1988, p6.

⁸² **BOUBAT** Edouard / **NORI** Claude, *Edouard Boubat*, Paris, Ed. Contrejour, 1983, p9.

Edouard Boubat es un hombre bien presente en la realidad, disfrutando de la vida, amándola con sensualidad y preservándose a toda costa de los problemas de la existencia. Ama la vida, le gusta seducir, intercambiar palabras y miradas. La fotografía le interesa porque amplifica lo cotidiano, le permite tocar las formas sin complejos, y disfrutar sin problema. Su gran fuerza consiste en practicar el acto fotográfico como un placer siempre intacto, y no como un ejercicio intelectual y cerebral.⁸³

El realismo poético se desarrolla en la calle, un lugar testigo del pasado histórico y de la nueva libertad recobrada después de la guerra. Para Boubat o Doisneau, la calle, que les recuerda la tradición de Atget, es más bien un patio de recreo, un espacio idílico, un escenario de teatro donde se desempeñan los mismos temas: la risa, la danza, el amor, lo absurdo y la fiesta. Incluso con Brassai, al contrario de Weegee, la calle no es el terreno de los dramas, los conflictos y la violencia, sino más bien un fondo teatral. París y sus afueras representan el ambiente de inspiración de muchos escritores, fotógrafos, y cineastas, en particular después de la guerra. Allí nace el realismo, en la mezcla de las afueras y sus habitantes. París estimula entonces una verdadera estética fotográfica. Los temas de predilección son la familia, el amor y lo maravilloso social. Tratan también el mundo laboral, pero en menor medida. La prensa reclama para sus lectores unos momentos de vida optimista, imágenes dinámicas donde el hombre se divierte. El amor se ve en las imágenes de parejas besándose, de Boubat o Doisneau. Constituyen el símbolo optimista de nuevas generaciones de la posguerra y esa nueva sensualidad que aparece en el existencialismo.⁸⁴

⁸³ **BOUBAT** Edouard / **NORI** Claude, Op. Cit. p2.

⁸⁴ **NORI** Claude / **TARAMELLI** Ennery, *Invitation au voyage*, Roma, Ed. Carte Segrete, 1993, p31.

1.10.2 Robert Doisneau (1912-1998)

Antes de la Segunda Guerra Mundial, Robert Doisneau trabaja sobre todo en publicidad y en fotografía industrial, especialmente para Renault. Luego, a partir de los años cuarenta, publica varios libros de fotografía sobre París, sus afueras y sus habitantes. Las fotografías de Doisneau son reflejo de su personalidad: Fino conocedor de la capital y su pueblo, sabe captar un instante, una situación, con rara mezcla



Robert Doisneau, *Mlle Anita*, 1951.

de ternura y de ironía.⁸⁵ Doisneau da la imagen incansable, tal vez típicamente francesa, de los pequeños acontecimientos de la calle parisina, sus personas en situaciones comunes. No le importa demasiado la composición ni la puesta en escena. Se contenta con un ambiente de barrio y algunos personajes típicos para crear una historia con su ojo, y la misma ironía desengañada que su amigo, el poeta Prévert, jugando con las palabras. A partir de 1946, Doisneau propone una fotografía prosaica de la vida, con momentos encontrados en la calle o en los cafés. Sus imágenes suponen una relación privilegiada, tímida, pero confiada, con el "hombre de la calle". Recolecta las cosas que pasan y documenta, a su manera, un modo de vida en vías de extinción.⁸⁶

⁸⁵ **FORD** Colin, *Le portrait*, París, Ed. Bordas, 1984, p211.

⁸⁶ **FRIZOT** Michel, *Histoire de voir*, París, Ed. Centre National de la Photographie, 1989, vol 3, p22.

*"Creo que la profesión de fotógrafo da una cierta agudeza a la observación visual. Le da un sentido visionario más claro que el de la persona común, cuya percepción queda generalmente un poco embotada por ver demasiada televisión. Desde luego, el sentido visionario, junto con la sensibilidad propia, va a la par para crear una suerte de ecología visual. Creo que esa suerte de equilibrio ecológico nos puede ayudar a desprendernos de la inmensa influencia de los medios de comunicación, que es tan poderosa. La fotografía es en realidad un retorno a la fuente visual. Creo que cuando alguien mira con humildad cosas hechas por su propio ojo, el instrumento primordial, las comprende. El ojo es el instrumento del pobre. La fotografía es afín a eso. El ojo es algo que se tiene desde el nacimiento. Si se utiliza bien, se puede luchar contra los poderes maléficos que infectan a los medios de comunicación."*⁸⁷ Robert Doisneau.

La técnica de esos fotógrafos viene al principio de la utilización, desde el fin de los años cuarenta, de la cámara *Rolleiflex*, y luego de la *Leica*. La primera es la cámara mítica de aquellos fotógrafos franceses, por su formato cuadrado 6x6. Luego, unos años después, será el formato 24x36 de la *Leica*. La *Rolleiflex* les libera del trípode y de las penosas operaciones de cambio de placas. Pero a diferencia de la *Leica*, que permite encuadrar con un ojo y seguir el espacio, la 6x6 obliga a fijar el espejo a nivel del estómago del fotógrafo, y marcar una pausa para la toma. Algunos pasaban por alto esos problemas, que resolvían después en el laboratorio, encuadrando de nuevo las copias. Para Doisneau por ejemplo, modificar el cuadro de una foto no es un acto negativo, sino un acto de creación que concluye la toma. Durante esos años, el 6x6 impuso su calidad y especificidad, sobre todo en relación con los directores artísticos de los periódicos de la época, que podían pedir al fotógrafo un cambio de composición para una maquetación determinada. También la regla del realismo era trabajar sin

⁸⁷ **HILL** Paul / **COOPEL** Thomas, *Diálogo con la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 1980, p89.

flash, para conservar lo natural de los ambientes y los volúmenes, a pesar de sacar negativos subexpuestos. A partir de 1955, con la llegada al mercado francés de la película *TriX*, de alta sensibilidad, y el uso del formato 24x36, los fotógrafos se liberarán de la molestia de la iluminación, y ganarán en movilidad.⁸⁸

✓ Con la filosofía de recoger la vida de la calle, lo que rodea la vida común, esa misma en la que está inmerso el fotógrafo, se han hecho a lo largo de la historia interesantísimos reportajes que han resultado documentos inestimables. Que lo llamemos *fotografía humanista* o *realismo poético*, ese estilo de reportaje callejero es, ante todo, un modo de vida para aquella generación de fotógrafos. La prensa, y el público en general, reclaman imágenes optimistas de la sociedad. Y aprovechando la nueva libertad recobrada, los fotógrafos responden a esa demanda con sus talentos y sus poesías. Antes que un movimiento artístico o una tendencia, el realismo poético es un clima en el que los fotógrafos evolucionan y se expresan con retratos instantáneos y objetivistas, o simplemente situaciones de la vida.

⁸⁸ **NORI** Claude / **TARAMELLI** Ennery, *Invitation au voyage*, Roma, Ed. Carte Segrete, 1993, p32.

1.11 La fotografía *live*

1.11.1 André Kertész (1894-1985)

1.11.2 Josef Koudelka (1938)

La tendencia "*live photography*" se desarrolla al mismo tiempo que la evolución de la fotografía en los movimientos artísticos, desde el futurismo hasta el arte conceptual y la corriente de nueva objetividad. Se trata de una forma de fotografiar cuyo origen proviene en gran parte del reportaje gráfico, y resulta difícil separarla de ello. La cámara Leica, por su pequeño formato y movilidad, dará un cierto dinamismo a este tipo de imágenes.

La obra de André Kertész, de origen húngaro, simboliza perfectamente la fotografía "*live*". Al llegar a París en 1925, su contacto con el mundo artístico de Montparnasse transformó su visión. Aparte de imágenes insólitas de la ciudad realizó también desnudos distorsionados muy peculiares. A partir de 1936 se traslada a Nueva York, donde realiza además imágenes de la ciudad. Sin embargo, su obra se recuerda ante todo por su producción parisina.⁸⁹

Los años de posguerra fueron marcados por una sensación general de paz, alivio y vida, que la gente manifestaba por la alegría del contacto con otras personas. Poco a poco se abrían fronteras entre países que durante la guerra habían sido casi infranqueables. El interés por las formas de vida y las culturas de otros pueblos apareció entre los jóvenes que no habían podido disfrutar de los viajes. Esa actitud de vida se manifestó también en la fotografía, de maneras múltiples, en un campo llamado "*human interest*". Y las numerosas revistas publicando reportajes de actualidad divulgaban también aquellos otros acerca de temas cotidianos.⁹⁰ Ya

⁸⁹ SOUGEZ Marie Loup, *Historia de la Fotografía*, Madrid, Cátedra S.A., 1981, p382.

⁹⁰ TAUSK Petr, *Historia de la Fotografía en el siglo XX*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978, p109.

entonces los reportajes sobre acontecimientos mundanos, como una boda real, resultaban más atractivos que temas de vida cotidiana. Los fotógrafos dedicados a esos temas necesitaban más tiempo, lo que llevó a una ampliación de plantillas en las revistas más importantes. Requerían cada vez más la colaboración de los fotógrafos free-lance, y en especial de aquellos especializados en fotografía live. Estas circunstancias representaban un importante impulso para el desarrollo de este género fotográfico. Y a fin de mejorar sus contactos con diversas revistas, y defender sus propios intereses, algunos fotógrafos free-lance se asociaron en 1947 para formar la agencia *Magnum*. Los fundadores fueron Henri Cartier-Bresson, Robert Capa y David Seymour.⁹¹

Aparecieron algunas especializaciones en el ámbito de la foto live. Así por ejemplo, a Robert Doisneau le inspiraban las situaciones de carácter ligeramente humorístico. Y así, diez años después de la Segunda Guerra Mundial había una colección casi ilimitada de fotografías live. Edward J. Steichen, en calidad de director de la colección fotográfica del Museum of Modern Art de Nueva York, emprendió un amplio proyecto de exposición titulado "*The Family of Man*". Consistió en reunir fotografías de las principales manifestaciones de la vida humana, desde el nacimiento de un niño hasta la vejez, pasando por la juventud, el amor, el matrimonio, etc. Con ayuda de contribuciones de varios países, Steichen privilegió a las imágenes sobre la fama de los autores, y combinó las fotografías de tal forma que su concepción de exposición resultó ser un acto también creativo. El éxito de "*The Family of Man*" fue extraordinario. A partir, de 1955, año de su inauguración, la exposición fue presentada en muchas ciudades de Estados Unidos y en varios países. Su valor dentro de la historia de la fotografía es incalculable, y significó una categorización de las posibilidades de la fotografía live.⁹²

⁹¹ TAUSK, Op. Cit. p111.

⁹² TAUSK, Op. Cit. p113.

1.11.1 André Kertész (1894-1985)

Nacido en Hungría, Kertész empieza la fotografía cuando aún vivía en su país, antes de la primera guerra mundial. Fue uno de los primeros en utilizar cámaras portátiles, concretamente una *Leica* que compró en 1927. Debe su fama a sus observaciones de "temas comunes", pero realiza también obras muy variadas, especialmente en los años treinta, una serie de imágenes surrealistas, efectuadas con espejo deformante.⁹³ Cuando llega a París en 1925, André Kertész se integra muy



André Kertész, *El perrito*, 1928.

rápidamente en los movimientos artísticos de Montparnasse, trabaja mucho para las revistas y desarrolla el género del reportaje documental. Pero Kertész es también un experimentador, con medios limitados a la toma. Conoce a Moholy-Nagy y fotografía su escultura *Modulador de luz*. En 1933 emprende su serie de distorsiones de desnudos femeninos para la revista *Le Sourire*. Emplea dos modelos y espejos cóncavos para realizar imágenes con aberraciones ópticas.⁹⁴ Cada vez más ligado a los artistas del final de los años veinte - Mondrian, Léger, Tzara - Kertész realiza también retratos por objetos interpuestos: gafas, pipa, florero de Mondrian, pared del taller de Léger. En 1928, se compra una *Leica*, y saca hechos furtivos, como retratos de la realidad, momentos de la vida cotidiana. Como paseante atento y curioso, descubre e investiga la fotografía de los pequeños acontecimientos cotidianos.⁹⁵

⁹³ **FORD** Colin, *Le portrait*, París, Ed. Bordas, 1984, p213.

⁹⁴ **FRIZOT** Michel, *Histoire de voir*, Paris, Ed. Centre National de la Photographie, 1989, vol 2, p124.

⁹⁵ **FRIZOT**, Op. Cit. vol 3, p14.

1.11.2 Josef Koudelka (1938)

Cuando abandonó Checoslovaquia en 1970, Josef Koudelka ya había realizado un reportaje sobre la invasión soviética en su país en 1968, y una importante serie sobre la vida de los Gitanos, iniciado en 1961. Pretende querer "*mostrar las cosas tal como son*" y traer



Josef Koudelka, *Irlanda*, 1987.

"documentos". Miembro de la agencia Magnum desde 1971, no es sin embargo un fotoperiodista común. Si trabaja como un paseante, no es para ser el único en captar algo original, sino para dar sentido a los instantes que sin él no lo tendrían.⁹⁶

Koudelka no prepara sus viajes como lo hacen por costumbre los demás fotógrafos. Le importa la repetición, y el análisis del trabajo a la vuelta. No tiene preocupación sociológica, ni ambición de cubrir exhaustivamente el tema. Procura tratarlo mejor, de manera estética, con la fuerza del sujeto, y una composición rigurosa. Su obra se articula sin embargo alrededor de una potente temática. Fotografía con pasión muy personal realizando miles de clichés por año que propone regularmente a su amigo, el editor Robert Delpire. Su obra consiste en la figuración de un mundo con acciones entrelazadas, paralelas, sin conexión entre sí, pero con preocupación fuerte acerca del acto fotográfico mismo.⁹⁷

⁹⁶ **FRIZOT** Michel, *Histoire de voir*, Paris, Ed. Centre National de la Photographie, 1989, vol 3, p114.

⁹⁷ **KOUDELKA** Josef, *Josef Koudelka, Exils*, Paris, Centre National de la Photographie, 1988, p2.

✓ La fotografía *live* es la fotografía viva, es decir la que surge durante la vida. El término, visto así, es difícilmente delimitable porque toda fotografía es expresión de la vida de algo. Sin embargo, el vocablo tiene una cierta aplicación. Se habla de fotografía *live* para designar aquel grupo de imágenes procedentes del simple vivir tanto de la sociedad como de sus personajes. En este sentido, es fotografía *live* todo lo registrado en un día cualquiera, desde acontecimientos de sociedad, reuniones, hechos sucedidos en la rutina de una calle, de una ciudad. Un evento, una fiesta, un descanso, hechos sorprendentes como sucesos y hasta acciones bélicas, son *live*. Hay entonces muchas variantes de *live* y en multitud de ocasiones son materia para la simple explotación periodística. Este tipo de fotografía - instantánea y objetivista - ha sido posible gracias a tres hechos técnicos: las emulsiones sensibles que permiten la fotografía instantánea, la aparición de cámaras versátiles de formatos cómodos y, en último lugar, el nacimiento de los modernos flashes, a pesar de que este último elemento no sea imprescindible.

En pleno siglo XIX, algunos fotógrafos ya practicaban la fotografía *live*. Sin embargo, no será hasta el periodo surgido entre la Primera y Segunda guerras mundiales cuando se inicie su auge, tanto que comenzará a establecerse una verdadera caterva de fotógrafos de este tipo alrededor de todo tipo de publicaciones periódicas.

1.12 La fotografía “narrativa”

1.12.1 Duane Michals (1932)

1.12.2 Nan Goldin (1953)

Personalmente, consideramos en esta clasificación de "fotografía narrativa", a aquellos autores ligados o asociables al *Arte Narrativo*, sin estimarlo como movimiento artístico declarado. El *Narrative Art* consiste en la utilización sistemática de la fotografía asociada con un texto, separados en el espacio pero ligados por una relación mental. Procedente del Arte Conceptual, que privilegia la reflexión sobre el proyecto artístico en vez de su realización, el Arte Narrativo elige sus temas en la vida cotidiana y en el ambiente cercano de sus autores. El modo narrativo de los textos y las fotos autobiográficas se inspiran en los recuerdos, de sus viajes o de sus vidas afectivas. La combinación foto/texto, ya empleada en el Arte Conceptual, lleva hasta la consciencia un proceso psicológico difícilmente representable de otra forma. Las historias aparecen gracias a la relación recíproca del texto y de la foto, y la imaginación del propio espectador completa el espacio, dejado libre a propósito, entre escritura e imágenes. Herederos de la noción de "*obra abierta*" creada por Umberto Eco, de la puesta en escena del tiempo real formulado por el *Nouveau Roman* y el cine, esos artistas han elaborado una forma artística inédita: el espacio entre foto y texto se hace receptor del inconsciente. ⁹⁸

La relación entre la vanguardia artística y la fotografía no sólo queda demostrada en el uso de las fotos en las obras de arte, sino que muchos fotógrafos de orientación vanguardistas quedan influidos a su vez, por esa vanguardia artística. Y esas tendencias se manifiestan de maneras muy diversas. El principio de la secuencia

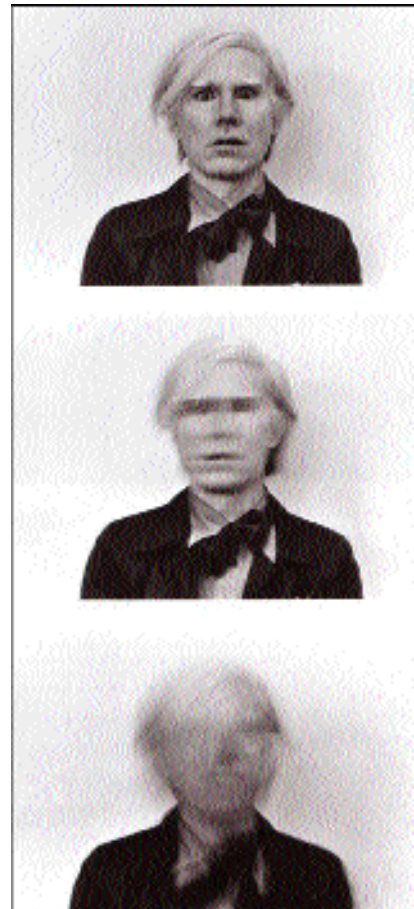
⁹⁸ COLAS-ADLER M. Hélène, FERRER Mathilde, et Al. *Groupes, mouvements, tendances de l'Art contemporain depuis 1945*, Paris, Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 1989.

fotográfica ya era conocido en el siglo XIX, cuando fue aprovechado principalmente por Edward Muybridge para la investigación del movimiento. Así actualmente diversos artistas, por ejemplo Duane Michals, utilizan a la secuencia fotográfica como medio de expresión de sus obras.⁹⁹

1.12.1 Duane Michals (1932)

El éxito y la fama de Duane Michals se deben a sus primeras secuencias fotográficas inspiradas de sus propios sueños, sus recuerdos o sus fantasías. Practicaba entonces a menudo la doble exposición para acentuar la impresión de cambio de tiempo. Sus imágenes posteriores son fotografías aisladas en las cuales él pinta directamente sobre la copia. Dice de su obra *"la fotografía me ayuda a explicar mi propia existencia... Cuando miráis mis fotos, miráis mis pensamientos"*.¹⁰⁰

En una serie de imágenes, Michals expresa la incomunicación, el recuerdo, el miedo a la muerte, el erotismo, la incertidumbre de la percepción. Pero ese poder de evocación se encuentra también en sus imágenes aisladas, que permiten una lectura inmediata. Mientras las secuencias tratan de mitos y obsesiones, aquellas fotografías dejan una atmósfera y proponen una puesta en escena parecidas al teatro de Beckett o Pinter. Duane Michals pone en imagen las



Duane Michals, *Andy Warhol*, 1973

⁹⁹ **TAUSK** Petr, *Historia de la Fotografía en el siglo XX*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978, p167.

¹⁰⁰ **FORD** Colin, *Le portrait*, Paris, Ed. Bordas, 1984, p215.

contradicciones interiores, las situaciones malsanas, donde los individuos ya no tienen nada que contarse. Para evocar la ficción, Michals emplea recursos técnicos como sobreimpresión, flashes, movimientos desenfocados.

Michals se pretende "novelista", mostrando así que los demás fotógrafos son reporteros. En sus obras, al contrario que en la instantánea, cada gesto es pensado, cada símbolo codificado, como en las pinturas de Magritte y Balthus, los maestros preferidos de Michals. A menudo, se involucra aun más acompañando sus fotos de textos manuscritos, marcando a la vez su independencia de creador y su presencia como mediador-actor.¹⁰¹

"Admiro mucho a los escritores pero no puedo considerarme escritor. Escribo porque me es necesario para expresar lo que no puede decir la foto. Necesito estar emocionado para escribir. Creo más bien en el espíritu que en el ojo. Todo está en mi cabeza. Mi propósito no es intentar ilustrar ideas, sino suplir los límites de las imágenes. Uno de los engaños de la fotografía es creer que ella puede decir todo. Es cierto que puede decir cosas, pero no tanto como se imagina el fotógrafo que es víctima de sus ilusiones y cree tanto en las apariencias como los que miran sus fotos. Lo que ve el fotógrafo no es más que lo que le han dicho que podía ver. Está muy condicionado por la historia de su arte y percibe sólo lo que le ha enseñado esa historia. Entonces sus visiones son muy limitadas. En realidad existen dos posibilidades. O uno está definido por el medio, o uno lo vuelve a definir según sus propias necesidades. Es lo que la mayoría de los fotógrafos no hacen." Duane Michals.¹⁰²

¹⁰¹ **FRIZOT** Michel, *Histoire de voir*, París, Ed. Centre National de la Photographie, 1989, vol 3, p118.

¹⁰² **ROEGIER** Patrick, *Ecoutez voir: neuf entretiens avec des photographes*, Paris, Paris-Audiovisuel, 1989, p31.

1.12.2 Nan Goldin (1953)

Fotógrafa americana, en los años setenta se inicia en la fotografía tomando como modelos a sus amigos y a sí misma. Salta a la fama en 1989 con la serie fotográfica *The ballad of sexual dependency* (1978), crónica lúgubre y desgarrada de la noche de los años setenta y ochenta que despierta una gran polémica. Por el objetivo de su cámara desfilan drogadictos, homosexuales, alcohólicos, drag queens, a los que se acerca con familiaridad y calidez. Sus imágenes rechazan la frialdad de la fotografía documental, adoptando un enfoque íntimo y cercano que les otorga cierto carácter de diario o de álbum personal.



Nan Goldin, *Valerie y Gosho abrazados*, 1999.

En los últimos años, su obra se hace más tierna y se ocupa de temas más amables como niños y parejas. Sin embargo, no existe discontinuidad en su creación, cuyo principal objetivo es "*rendir homenaje a la belleza de la gente que me rodea*".

Goldin ha hablado muchas veces de un "*diario visual*", sin embargo su utilización de lo autobiográfico no se basa en la memoria del pasado, sino en pretender fijar el presente. Las fotos de sus amigos, sus amantes, travestíes, gente de las discotecas y otros miembros de su ambiente tolerante empezaron a finales de los años setenta y se expusieron por primera vez en los bares y las discotecas, en forma de pases de diapositivas con música. La obra de Goldin desplaza el uso tradicional de la

foto en las "*fotos de familia*" y reemplaza el sujeto típico (madre, bebé, el árbol de Navidad, las vacaciones, la fiesta de cumpleaños) por sujetos opuestos a la noción de la familia nuclear. Paralelamente, la sintaxis y el tono de su trabajo contradicen el marco convencional de la foto familiar: Goldin no pretende coger sus sujetos en sus mejores momentos (la sonrisa como el requisito normal del retrato familiar idealizado), y su coordinación tampoco pone la prerrogativa a los acontecimientos particulares llamados especiales. El suyo es un ojo cotidiano que parece espectacular solamente a los que no conocen los lugares y los sujetos que frecuentan el ambiente de la artista. Cuando las obras de Goldin empezaron a circular en la escena de Nueva York durante los primeros años de los ochenta, muchos de los habitantes no podían entender su éxito; aparecían en las fotos las mismas personas que habían estado la noche anterior en un pub del *East Village*. Diez años después, Ballad posee una emoción nostálgica y misteriosa; sus características documentales, que parecían innecesarias hace diez años, han cobrado un nuevo poder ya que el paso del tiempo y el SIDA han cambiado irrevocablemente la manera de vivir en Nueva York. La fuerza del trabajo de Goldin consiste en la ausencia de expectación, el desconocimiento del efecto al que ella se acerca sin miedo y sin juicio.

Goldin utiliza la cámara como si fuese una parte de su propio cuerpo, como si fotografiar, ver y sentir estuvieran conectados en el mismo reflejo psicosomático. Siempre parece estar a la búsqueda de algo. En lugar de lo formal, existe aquí un arte comunicativo, de conversación. Goldin se preocupa más de los sujetos de sus representaciones que de las convenciones de los medios estéticos o de estos mismos.

Pero sus intentos de captar sus sentimientos, sus momentos visuales, no conducen a ninguna revelación narrativa. En las fotos de Goldin, los que aparecen como momentos fijos son realmente fragmentos de una continuidad. Su trabajo siempre se sitúa dentro del término del proceso, y no de conclusión; una característica ésta que

se manifestaba más en sus primeras exposiciones en que preferiría presentar sus imágenes como transitorias, lo visual con movimiento, en un formato de paso de diapositivas.¹⁰³

✓ Si la fotografía “*narrativa*” no puede definirse como movimiento artístico, podemos estudiar sin embargo la voluntad imaginativa de los autores mencionados anteriormente. Otro término frecuentemente mencionado en la literatura fotográfica es el de “*fotografía creativa*”. Ciertas teorías hicieron creer que todo el que hacía fotografía era un creador. La fotógrafa y socióloga Gisèle Freund ha hablado también de democratización de la imagen, así que otra tendencia es emplear el calificativo de “creativa” para separar aquella fotografía del fotoperiodismo. Por nuestra parte, comprobamos la intención artística de los autores mencionados, de ampliar su obra a otros campos artísticos y expresarse de manera libre y subjetiva. Queda como ejemplo la obra de Duane Michals, quien se pretende “novelista” en oposición a los reporteros fotógrafos. Michals elabora pausadamente sus imágenes, y sus retratos forman parte de los demás elementos narrativos de su obra.

Y a pesar de las diferencias de estilo, el retrato reside también en la obra de Nan Goldin como medio de descripción del ser humano. Pero su intención no se limita a retratar los personajes, sino a describir sus modos de vidas, sus alegrías y tragedias. Se trata de un retrato de instantánea, en el que la acción habla y describe el lado psicológico del personaje. Las series de imágenes de Goldin son como reportajes íntimos, con temas banales y excepcionales al mismo tiempo.

¹⁰³ COTTINGHAM Laura, Catálogo de la exposición “*Bad Girls*”, ICA de Londres / CCA de Glasgow, 1993.

1.13 La foto de identidad

- 1.13.1 Guillaume Duchenne de Boulogne (1806-1875)
- 1.13.2 Philippe Poteau (activo en París entre 1855 y 1870)
- 1.13.3 Alphonse Bertillon (1853-1914)
- 1.13.4 Retrato-tarjeta y fotomatón.
- 1.13.5 Identidad y retrato.

Desde el momento de su desarrollo tecnológico con el negativo de cristal, a mediados del siglo XIX, la fotografía propone un nuevo lenguaje y una nueva percepción. Por su capacidad de "verdad", por su facultad de captar detalles, por su originalidad mecánica, la fotografía es el documento por excelencia. Con anterioridad a ella se empleaba el dibujo: de arquitectura, de apunte, de ilustración, según códigos gráficos establecidos (vista frontal, perspectiva, plano, proyección). La fotografía, como forma de proyección plana, producida ópticamente, modifica todos esos datos, ya que aplica a todas las cosas el mismo trámite, la misma visión del objetivo donde las particularidades profesionales habían establecido códigos específicos. Además, la fotografía es totalmente universal: cuando el dibujo es posible, la fotografía lo es con más afinidad. Incluso se emplea en campos delicados, como la microscopia y la astronomía. A pesar de los aparatos pesados, voluminosos, y la lentitud de los preparativos, ella es capaz de sustituir al ojo del observador. Pero su mejor ventaja es la de operar automáticamente. Por supuesto, la visión fotográfica tiene su especificidad, y dos fotógrafos frente a un mismo sujeto no hacen la misma imagen. El poder de la fotografía reside en sus parámetros de visión: punto de vista, distancia, distancia focal, sensibilidad, tiempo de exposición y formato de placa. El documento fotográfico, aunque sea científico, queda siempre como una interpretación singular.¹⁰⁴ La etnología, como otros campos científicos, adoptó la fotografía para describir diver-

¹⁰⁴ **FRIZOT** Michel, *Histoire de voir*, Paris, Ed. Centre National de la Photographie, 1989, vol 1, pp 84-85.

sos grupos sociales. La fotografía antropológica practica el "*retrato de identidad*" según un código muy preciso de frente y de perfil, con pose hierática y mirada recta, cuya aplicación se daba ya por lo menos en los dibujos anatómicos de Leonardo da Vinci, y se encuentra en la historia de la fotografía desde la aplicación del daguerrotipo. Louis Rousseau, ayudante naturalista en el *Museum d'Histoire Naturelle*, realizó fotografías antropológicas con la técnica del colodión en 1855. Luego, Poteau, fotógrafo en el Museum se interesa por las embajadas del Siam (1861), del Japón, de Cochinchina (1863), residentes en París. Realizó también una serie de "fichas" en Argelia, inscribiendo por detrás de ellas notaciones antropológicas o apreciaciones personales. El fotógrafo Anatol Bogdanov (Moscú 1867) siguió la misma trayectoria, con sus imágenes de rusos.¹⁰⁵

Las consecuencias del valor de revelación que tiene la fotografía fueron importantes en el campo de la fisiognómica: estudio de la forma del cuerpo y, ante todo, los rasgos sintéticos de la cara, - según esas teorías -, en relación con el alma. En 1871, Charles Darwin utiliza los clichés de Duchenne de Boulogne como argumento para su teoría fisiológica de la expresión emocional. La entrada del medio fotográfico en el campo de la medicina - principalmente en el estudio de las enfermedades mentales - ha de comprenderse a partir de tal esperanza. El movimiento psíquico o neurofisiológico, el síntoma en general, señala su presencia en los detalles morfológicos que, a menudo, no se pueden captar inmediatamente a simple vista. H. W. Diamond, alienista pero también presidente de la *Royal Photographic Society* de Londres, realiza en 1851 los primeros calotipos de enfermos mentales. En 1866, la Sociedad Médico-Psicológica de París estudia el tema de "*la aplicación de la fotografía al estudio de las enfermedades mentales*". En 1873, el hospital de San Clemente de Venecia crea un registro fotográfico de sus enfermos, tomando miles de clichés.¹⁰⁶

¹⁰⁵ **FRIZOT** et Al, *Identités: de Disdéri au photomaton*, Paris, Centre National de la Photographie, 1985, p45.

¹⁰⁶ **LEMAGNY** Jean / **ROUILLE** André, *Historia de la fotografía*, Barcelona, Ed. Martínez Roca, 1988, pp 73-74.

En París, bajo el impulso de Jean Martin Charcot, el hospital de *La Salpêtrière* se convierte en un templo de la ciencia, incluso del arte fotográfico. Son efectuadas imágenes asombrosas de mujeres histéricas, imágenes con precisión clínica pero también con teatralidad fascinante. El retrato fotográfico se vincula también con la autopsia, con utilización judicial y médico legal. El primer servicio fotográfico creado en una prefectura de policía lo fue en París, en 1872. Alphonse Bertillon, creador de la "*antropometría de filiación*", sistematiza los protocolos en el taller y los archivos de su *Servicio de identificación* donde, sólo en el periodo de 1882-1889, quedan clasificados 90.000 clichés. En Italia, Cesare Lombroso colecciona simultáneamente los retratos fotográficos y los cráneos de asesino, esperando descubrir una ley formal o fisiognomónica de la esencia, del origen del crimen.

Pero el fantasma de verlo todo, ver el alma, ver los orígenes y prever el futuro, desnaturaliza fácilmente el uso científico de la fotografía. Y esa búsqueda acaba en ocasiones por conducir a colecciones o experimentos aberrantes: los "*optogramas*" por ejemplo, obtenidos por algunos médicos en 1868, consisten en fotografiar el interior de la retina de los sujetos asesinados con la esperanza de conseguir una imagen de la escena del crimen. ¡Y tal vez el retrato del asesino! Como si, en el momento de la muerte, la imagen del último instante de la vida quedara grabada en la retina como en una película fotográfica.¹⁰⁷

1.13.1 Guillaume Duchenne de Boulogne (1806-1875)

En el siglo XIX, es a menudo gracias a la fotografía cuando se combina un cierto diálogo entre ciencia y arte. Mientras no era todavía fotógrafo, Nadar había animado a su joven hermano Adrien Tournachon a seguir esa vía en colaboración con Le Gray. En 1853, Adrien asistió, gracias a sus conocimientos fotográficos, al Doctor

¹⁰⁷ Ibidem

Duchenne de Boulogne, fisiologista especialista de la aplicación de la electricidad a la motricidad muscular. Su estudio ilustrado de fotografías se publicará en 1862, bajo el título de "*Mecanismo de la fisiognómica humana, o análisis electrofísico de la expresión de las pasiones*". Demuestra así que el efecto de una ligera corriente aplicada por electrodos en el rostro de un sujeto especialmente dispuesto, experimenta todas posibilidades de contracción de músculos faciales, y describe una tipología de expresiones (alegría, tristeza, desprecio, dolor, susto, etc.).

También autor con su hermano de *Expressions* del mimo Debureau, Nadar sabrá aprovechar esas demostraciones iconográficas de las pasiones, que reactualiza totalmente las aportaciones clásicas de Lebrun o Lavater. La ciencia trae una verdad experimental, verificada y transmitida por la fotografía. Duchenne de Boulogne, a menudo presente en la



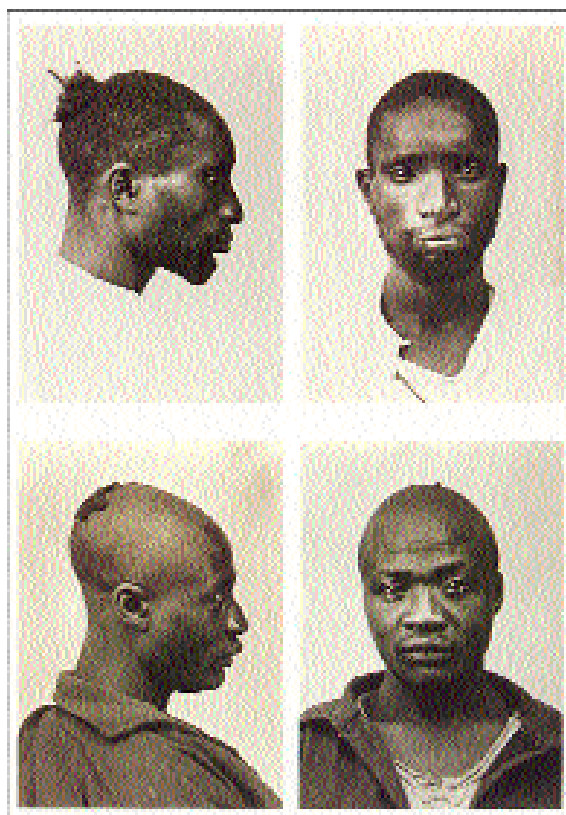
Guillaume Duchenne de Boulogne,
"*Mecanismo de la fisionomía humana*", 1862.

imagen al lado de su paciente, como si quisiera atestiguar también el valor experimental, codifica cada patología emocional en un sistema que será utilizado por Darwin. Expone la "*ortografía y la gramática de la fisionomía humana*", "*los signos del lenguaje mudo del alma*". Fundada o supuesta, su ciencia ilustra también las inquietudes científicas de una época.¹⁰⁸

¹⁰⁸ **FRIZOT** Michel., *Histoire de voir*, Paris, Ed. Centre National de la Photographie, 1989, vol 1, p114.

1.13.2 Philippe Poteau (activo en París entre 1855 y 1870)

Ayudante en el Museum de Historia Natural de París, Philippe Poteau parece ser el primer fotógrafo oficial de aquella institución, pero su colega Louis Rousseau le había precedido en ese campo, con la fotografía zoológica y luego con clichés antropológicos en 1855-1856 (Rusos, Hottentos, Esquimales). A partir de 1860, Poteau fotografía en el Museum, animales disecados, experiencias (disecciones) y fósiles. Emprende también una "*colección antropológica*" del Museum, con los miembros de embajadas orientales en París (Siam, Japón, Cochinchina) e indígenas durante un viaje en Argelia en 1862.



Philippe Poteau,
Fotografías antropométricas, Alger, 1862.

La particularidad de Poteau es la de adoptar una regla científica de toma, con frente y perfil yuxtapuestos. Esas fotografías, chocantes en primer lugar por estar demasiado alejadas de las convenciones del dibujo, muestran por el contrario sus cualidades de irrefutabilidad.

La clasificación metódica es una gran preocupación en el siglo XIX, y Poteau clasifica sistemáticamente la diversidad de las informaciones recogidas sobre esos "*tipos auténticos de variedades de razas humanas y de individuos que pueden servir de tipo a esas razas*". Se nota un cierto desconcierto frente a la multitud de diferencias del prójimo, y la dificultad de tratarlo objetivamente. Poteau adjunta por ejemplo pies de fotos a sus imágenes, con datos sueltos y subjetivos:

"Mohamed, joven Zouzou, chico gordo no alto, pero muy musculoso, Negro guapo; la piel interior de las manos casi negra, oriundo de la gran ciudad de Kan que tiene 60.000 habitantes. Capturado por ladrones Tuaregs (herida en la mejilla derecha). Fotografiado en Argel en 1862."

La cara pone lo individual en relación con lo universal: Representa una raza, un tipo, pero sin que sea siempre posible identificar las componentes esenciales. Poteau hace identificaciones, signos y pruebas, según un esquema frente-perfil que será utilizado más tarde por la fotografía judicial.¹⁰⁹

1.13.3 Alphonse Bertillon (1853-1914)

De las numerosas aplicaciones de la fotografía, el método de Bertillon es uno de los más singulares y provoca cuestiones fundamentales sobre los derechos del individuo; amplificados hoy en día con los medios de comunicación modernos. En 1882, Bertillon crea en la prefectura de policía de París el "*Service d'Identité Judiciaire*" (Servicio de identidad judicial), que emplea sus métodos de "*antropología signalética*". Todo sospechoso implicado en un asunto judicial está sometido al establecimiento de una ficha signalética comportando mensuraciones diversas, los signos particulares (cicatriz, tatuaje), la descripción formal de los rasgos (nariz, boca, cabello, etc.) y el estudio preciso de algunos signos característicos (la oreja). Se completa el dispositivo con la fotografía del individuo, codificada de frente y perfil de la cara, reducida a 1/17 en condiciones de pose e iluminación constantes. Ese sistema sigue todavía en aplicación.

En 1890, Bertillon describe sus métodos y explica sus ventajas en un libro *La Photographie Judiciaire (la fotografía judicial)*. Según sus teorías, la oreja en particular sería uno de los elementos casi invariables del cuerpo humano, como legado

¹⁰⁹ FRIZOT Op. Cit. p116.

intangible de la herencia, y cuya comparación permite distinguir claramente dos individuos o al contrario confundir una misma persona que hubiera cambiado de rasgos por envejecimiento o disimulación. Sin embargo, el inventor del "*bertillonaje*" se opone al uso de las huellas dactilares, por no haber entendido la pertinencia. El sistema judicial considera a la fotografía como prueba en el sentido jurídico y el método de Bertillon preconiza la conjunción de la fotografía (frente/perfil), de las mensuraciones antropométricas y de la signalética constituyendo el "*retrato hablado*" (descripción de los invariables morfológicos como la nariz, la oreja, los ojos, etc.). Habiendo entrado en 1880 en la Prefectura de Policía de París como



Alphonse Bertillon, *Identidad judicial*, hacia 1895.

empleado de oficina, Alphonse Bertillon se había impuesto rápidamente haciéndose responsable del *Servicio de Identidad Judicial* creado en 1893. Para paliar a las dificultades de identificación de los reincidentes, su sistema de clasificación de la población penal se inspira de aquellos empleados en botánica y zoología. Su método adoptado por las policías extranjeras le permite entrar en la historia de la criminalística como su homólogo italiano Cesare Lombroso.

El método se enseña y lleva a la constitución de millones de fichas numeradas, conservadas en el *Servicio de Identidad Judicial*. Cada ficha (12x15 cm) lleva la doble efígie de frente y perfil, el nombre del individuo, las mensuraciones antropométricas, la fecha de constitución de la ficha y, a partir de 1902, las huellas dactilares (al dorso,

los antecedentes judiciales e informaciones diversas). Los ficheros centrales judiciales sólo son disponibles para los magistrados y algunos funcionarios de policía.¹¹⁰

La toma del rostro, sucesivamente de frente y de perfil, garantiza una perfecta constancia de la posición gracias a una silla de pose especialmente concebida, y a la distancia fija de la cámara fotográfica con la que se obtiene una reducción estandarizada de 1/17. El enfoque se hace sobre el ángulo externo del ojo.¹¹¹

Cada procesado llevado al Depósito es medido según el sistema Bertillon generalizado en 1887, que consiste en coger algunas dimensiones oseas con un compás. El procesado se presenta en camisa delante de los empleados de la oficina. Instalado bajo la marca, dice su identidad (nombre, profesión, lugar de nacimiento), detalles que son apuntados en la ficha signalética con las medidas y los signos particulares.

La fotografía signalética no sería utilizable si no fuera ayudada por la antropometría. Una misma identidad puede esconderse bajo la similitud de los rostros debido a modificaciones incontrolables (envejecimiento, cabello, barba, bigotes, arrugas, cicatrices). Al contrario, la similitud puede darse sólo por pertenecer a una misma familia de rasgos fisionómicos. Bertillon admite la difícil comparación de los rasgos de frente, más decepcionante que la comparación de los perfiles, pero se obstina en considerar a la oreja como elemento superior desde el punto de vista de la identificación.¹¹²

¹¹⁰ **FRIZOT** et Al, *Identités: de Disdéri au photomaton*, Paris, Centre National de la Photographie, 1985, pp 61-62.

¹¹¹ **FRIZOT** et Al, Op. Cit. p64.

¹¹² **FRIZOT** et Al, Op. Cit. p67.

1.13.4 Retrato-tarjeta y fotomatón

El sistema de fotografía "*carte de visite*" creado por el fotógrafo André-Adolphe-Eugène Disderi en 1854 recuerda a nuestro fotomatón actual, y democratiza el retrato por los bajos precios que propone. En aquella época, el retrato fotográfico no sólo se extiende, sino que también se diversifica, y rápidamente deja de ser sólo el documento de identidad creado por Disdéri. Sus múltiples usos darán origen a una profesión que ha sobrevivido hasta la actualidad, evolucionando entre artesanado e industria, y sufriendo del desarrollo de la fotografía de aficionado que se manifestó desde principios del siglo XX.¹¹³

El procedimiento Disdéri consiste en realizar en una misma placa negativa al colodión cuatro, seis u ocho tomas, gracias a un chasis especial o gracias al uso de varios objetivos. La copia-contacto sobre papel albuminado esta cortada en pequeñas viñetas de 6x9 cm, pegadas sobre cartulina en el formato "*tarjeta de visita*". Ese "*producto industrial*" típico del siglo XIX, según la expresión de Disdéri, se desarrolla en toda Europa y en los Estados Unidos. Con la ventaja de reducir las manipulaciones, el procedimiento divide por veinte el precio de un retrato y permite su difusión barata. Vendidas por docenas, o por centenas, las tarjetas se regalan en todo acontecimiento, en familia y entre amigos, y se guardan en álbumes específicos. Pero se puede también comprar al fotógrafo o al vendedor de láminas las efigies de personalidades francesa o extranjeras, desde el Emperador hasta el acróbata de circo. Sea cual sea la calidad artística de los retratos-tarjeta, ese pequeño objeto fotográfico ha modificado las relaciones sociales, difundiendo la imagen de individuos, permitiendo a un amplio público tener una visión directa de la sociedad, del gobierno o de los artistas. Al retratado le ha incitado a conocerse gracias a su propia imagen y volver a considerar su relación con el espacio, el decorado y el tiempo.¹¹⁴

¹¹⁴ **FRIZOT** Michel, *Histoire de voir*, Paris, Ed. Centre National de la Photographie, 1989, p78.

El principio del fotomatón resulta de la mecanización del proceso de revelado y ampliación inmediato, sobre papel, de un retrato fotográfico de pequeño formato. En junio 1928 se estrenaban los primeros fotomatonos de París, en los grandes almacenes "*Galleries Lafayette*" y otros sitios. En sus orígenes, el fotomatón necesitaba la intervención de un operador y no difería mucho del retrato de identidad en estudio según un código de presentación invariable: de tres cuartos, cabeza ligeramente inclinada. También los bebés, desde el principio del siglo, eran sistemáticamente presentados desnudos, boca abajo sobre un cojín. Luego el cliente hace su "*fotografía automática*" solo en una cabina con cortina cerrada. El mecanismo de revelado es al principio visible y luego totalmente escondido.¹¹⁵

La automatización del ferrotipo o del fotomatón no es obligatoriamente una traba para la expresión personal del individuo fotografiado. Al contrario, la media-ausencia del operador, el rechazo de las obligaciones del estudio abren un nuevo campo a la improvisación, al relajamiento, al abandono. El fotomatón, neutro por su técnica se presta al juego de la subversión del sistema. Algunos artistas se han fotografiado cada día durante un año. Otros recuperan imágenes rotas, tiradas por sus autores.¹¹⁶

Según Michel Frizot y Cedric De Veigy, el fotomatón no es una fotografía de identidad, aunque pueda colocarse sobre diferentes tarjetas de identificación. Es un retrato sin estandarte anunciado, al que "se identifica" el modelo. El individuo se encuentra parecido o, más o menos, diferente, pero admitiendo que "es él". Basta con comparar dos fotomatonos de una serie de seis (o cuatro) para entender que la "expresión"- perfectamente descodificada por nuestro sistema perceptivo - tiende a diferenciaciones muy mínimas de la fisonomía, que sólo la fotografía instantánea puede transmitir. No hay fotografía de identidad, sino identidades fotográficas constituidas por cada fotografía.¹¹⁷

¹¹⁵ **FRIZOT** et Al, *Identités: de Disdéri au photomaton*, Paris, Centre National de la Photographie, 1985, p117.

¹¹⁶ **FRIZOT** et Al, Op. Cit. p123.

¹¹⁷ **FRIZOT** Michel, **DE VEIGY** Cédric, *Photographier*. Paris, La documentation française, 2001, p23.

1.13.5 Identidad y retrato.

Suponiendo que el retrato sea una puesta en escena, la identidad sería una especie de desnudo. El retrato como imagen pretende ser revelador de algo más que el parecido físico, y parece como el maquillaje de una identidad. Sin embargo, lo que queda en una imagen de identidad no se debe a algún carácter indeleble del retrato. La identidad sería lo que subsiste en ausencia de retrato. Y además la técnica fotográfica marcaría aún más esa diferencia. La identidad se asemeja al negativo del retrato o de una cierta imagen latente, donde todo este presente sin ser revelado a nuestros ojos. De allí vendría la dureza de una imagen de fotomatón a la que preferimos una imagen más "natural". El cambio desde el siglo XIX, con la instauración de una cierta forma de "retrato de identidad" reside en la intención, la voluntad conjunta del sujeto y del operador, de no mostrar demasiado. Cuando ya trabajaba de manera intensiva, Disderi, con sus *retratos-tarjeta* por docena y rápidos, producía sólo identidad, mientras Nadar se daba todavía al retrato con fuerza de persuasión del modelo. Y es tal vez por una relación especial entre el fotógrafo y su sujeto que el retrato se opone a la identidad. Ella reuniría entonces los mismos signos objetivos que un retrato pero sin voluntad de ligarlos entre sí, como si fuera suficiente una filigrana. Por culpa de convenciones, la fotografía de identidad se ha privado de ese privilegio de la fotografía: la posibilidad de jugar con el tiempo, de integrarlo en la imagen por un movimiento casi imperceptible, pero presente. La instantánea nos ha librado de la obligación de inmovilidad. ¿Entonces por qué es necesario tomar la pose para un "retrato de identidad"?¹¹⁸

¹¹⁸ **FRIZOT** et al, *Identités: de Disdéri au photomaton*, Paris, Centre National de la Photographie, 1985, pp 7-8.

Identidad proviene del Latín *ídem*, "lo mismo" y designa "el carácter de lo que es idéntico a algo". Demostrar su identidad, es mostrar que uno es realmente idéntico a sí mismo y que no hay confusión posible con otro. Pero por eso, se debe "identificar", reconocer la identidad; especialmente declarar que un ser y una imagen son "idénticos" sin duda posible. Concretamente, es convencerse de que si hay diferencia, no resulta significativa, que los indicios son suficientes para declarar que la imagen no es "otro". Quedamos aquí en la primera fase del problema, porque, por otra parte, para mostrar la identidad en una comparación, hace falta reunir todos los signos comparativos, enumerarlos, clasificarlos, describirlos. Es producir señas e identidad, por derivación del sentido, es el conjunto de esos signos que permiten, más o menos, asegurar que uno no puede ser confundido con otro. En 1793, el alcalde de Arbois, en el Jura - en Francia - redactaba así un salvoconducto: "*Dejen pasar a Louis Rougebief, republicano francés, domiciliado en Arbois, de 30 años de edad, altura de 5 pies 6 pulgadas, cabello y cejas castaños, los ojos grises, boca ordinaria, rostro largo, y préstense ayuda y asistencia, si fuere necesario, en el viaje que se propone hacer a Guingey*". A falta de imagen, el hombre llevaba con él sus señas. Es alrededor de la fotografía y de sus aplicaciones judiciales, hacia 1900, donde se ha constituido la noción de identificación. Supone una descripción según un código inmutable, un archivo central para establecer comparaciones, una tipología biométrica que facilita la búsqueda. Envía a un conjunto de referencia, una sociedad, una nacionalidad. Son finalmente nociones bastante recientes, procedentes de reivindicaciones de identidad y de diferencias. Pero la ironía del sentido engaña la certeza en esa derivación del término "identificación": identificarse a alguien diferente es creer que hemos perdido nuestra identidad, quedando idéntico a uno mismo. Es desaparecer en otro hasta no saber quién somos. Y en una crisis de identidad, ya no hay diferencias.¹¹⁹

¹¹⁹ **FRIZOT** et Al, Ibidem.

✓ En definitiva, la fotografía cuantifica y mide: permite reconocer, discernir, identificar. Manteniendo las proporciones de un objeto fotografiado en vista frontal, la fotografía contabiliza además las cantidades de luz recibidas por el sujeto. Todo eso hace de la imagen una superficie de cuantificación, mensurable y, a priori, científicamente fiable. Puede ser reproducida para atestiguar la presencia de una persona, de un objeto, de un índice, de una situación, de una configuración.

Como auxiliar de la policía y método de investigación científica, la fotografía conduce a "identificar" un individuo - ya fichado - que escondiera su identidad. Las concordancias de indicios forman una presunción de identidad, con la ayuda de otros indicios recogidos anteriormente. El sistema se basa sobre la hipótesis de que dos fichas realizadas independientemente son idénticas, pero ¿en qué podemos basarnos para decir que un individuo es idéntico al que era diez años antes?¹²⁰

Por otra parte la ley obliga a la prensa a tachar con una franja negra los ojos de las personas que no deben ser reconocidas. Estima que la sola ocultación de la mirada impide la identificación. Sin embargo queda una parte del rostro, la ropa y otros tantos indicios. ¿Que quedaría de la identidad fotográfica si suprimiéramos la mirada, si cerráramos los ojos? ¿Un asesino tendría cara de asesino? La relación entre lo judicial y la fotografía de identidad reside tal vez en la carga de la mirada.

Como apología de la norma, la fotografía de identidad es una simplificación del cuerpo. Destruye el sueño y lo anecdótico para dar una imagen de sí mismo objetiva, parecida, eficaz y útil. No se espera nada más de ella que atestiguar rápidamente que tal persona tiene tal nombre. La fotografía de

¹²⁰ **FRIZOT** Michel, DE VEIGY Cédric, *Photographier*. Paris, La documentation française, 2001, p24.

identidad da una prueba por la imagen, pero aquí esta también la función represiva de la fotografía. Al mismo tiempo, el *fotomatón*, marca comercial adoptada en el lenguaje como designación genérica, ha modificado la percepción de nuestra propia imagen y suscitado también el interés de muchos artistas.

En la imagen de identidad, la actitud del operador puede ser muy directa, incluso autoritaria como en el caso de la fotografía judicial. Se trata de una norma, una voluntad de eliminar todo aspecto artístico y estético del modelo (sonrisa, maquillaje, etc.). El fotomatón se define además por su frialdad e imparcialidad, característica de la fotografía de identidad; aspecto considerado objetivista, pero al mismo tiempo fuertemente codificado, para prestarse a una "*identificación*".

1.14 La fotografía de familia

1.14.1 Jacques-Henri Lartigue (1894-1986)

1.14.2 Memorizar para sí mismo.

Por su facultad de hacernos revivir mentalmente el pasado, la fotografía de familia produce una emoción particular. Conservadas cronológicamente en álbumes de familia, esas imágenes permiten evaluar y tomar consciencia, a veces dolorosamente, de la distancia que separa a las diferentes épocas. Para Gabriel Bauret, la auténtica fotografía de aficionado no tiene pretensiones estéticas, y queda más cerca del reportaje y del acto documental en general, ya que la emoción que genera no tiene que ver con la forma, sino con el recuerdo de un contexto. Y fuera de él, por ejemplo si se enseña a alguien de fuera de la familia, ese tipo de imagen corre el riesgo de no emocionar a nadie. La obra del famoso aficionado Jacques-Henri Lartigue es una excepción. En cambio, en el caso del reportaje, el motivo está constituido por el acontecimiento mismo, y por eso se supone que interesa al público. El caso del retrato, cuando la persona fotografiada es anónima, no tiene ningún papel social importante, el interés queda en el carácter emblemático de la producción, en la medida que ilustra una inquietud, un momento determinado, un lugar y un contexto social particulares.¹²¹

El retrato familiar cuenta con una larga tradición y desde el siglo pasado la sociedad burguesa adoptó múltiples costumbres de la nobleza, entre las cuales se cuenta la veneración de los antepasados. Con disposiciones parecidas a las pinturas, los estudios fotográficos buscaban complacer el gusto de su clientela. El moderno retrato de familia, que destaca ante todo por lo típico, es - según Petr Tausk -

¹²¹ **BAURET** Gabriel, *De la fotografía*, Buenos Aires, Ed. La Marca, 2000, pp 54-55.

un componente esencial de la fotografía social. La familia, como unidad social básica, representa en la fotografía toda una capa social, en su calidad de parte del conjunto. Existen también formas de representación muy dinámicas en el retrato familiar, hasta tal punto que se pueden considerar como forma particular de la fotografía *live*. Notamos cómo, en un ambiente conocido, las personas se mueven ante la cámara con mucha mayor naturalidad que en un estudio y la confianza de todos los participantes facilita mucho el trabajo.

Aparte de los retratos de familia, que ilustran las relaciones en esas unidades sociales, existen también retratos de grupo de personalidades famosas. Durante mucho tiempo estas personalidades se hacían realizar retratos de familia estrictamente "oficiales", pensando que así podrían manifestar mejor sus cualidades. Pero con la democratización de la sociedad, los expertos en relaciones públicas pensaron que resultaban mas indicados los retratos en que los políticos aparecen como personas normales y corrientes, a fin de ganarse la simpatía del público. Y para retratar a los famosos, el fotógrafo no sólo ha de ser un buen profesional, sino también un buen psicólogo. Tausk se refiere en particular a Philippe Halsman, fotógrafo especialista en retratos de celebridades y que fotografió a los cinco hermanos Eisenhower, mostrando así la amplitud de sus conocimientos fotográficos.¹²²

La fotografía permite descubrir la mirada del ancestro que no hemos conocido, las muecas del niño que ya no somos, o incluso reconocer nuestro rostro en circunstancias olvidadas. Parece como una especie de presente que hará volver a vivir el pasado. Por esa facultad, proporciona ilusiones y alegrías, origen de la vocación popular de la fotografía de familia. Pero el recurso a la fotografía de sí mismo y de su entorno, el hecho de dejar huellas de nuestros actos, procede de necesidades distintas según prime el aspecto de la imagen final o la simple memoria de la toma. La fotografía puede servir para manifestar ostensiblemente nuestras relaciones con los objetos, los

¹²² **TAUSK** Petr, *Historia de la Fotografía en el siglo XX*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978, p216.

lugares y las personas de nuestro entorno. Cada uno puede atestiguar, sobre un cliché, su presencia en un ámbito de elección (retrato de estudio o fotografía de amateur sobre un sitio turístico), su pertenencia a la común expresión de un agrupamiento de caras (fotografías de familia o de grupo) o aire sonriente, inspirado o "parecido" del mismo o de un próximo. El aspecto de la imagen no importa mucho, y la actividad fotográfica participa de un cierto fetichismo de las apariencias, en el que es una herramienta de afirmación individual y de cohesión social. Que sea la ocasión de conformarse a los modelos dominantes del imaginario colectivo o que responda a la necesidad de constituirse un recuerdo fiel a lo parecido que hemos elegido, la apariencia permanece, en segundo plano, bajo la memoria de los hechos.

Pero los recursos de la actividad fotográfica no se limitan a sus poderes de similitud. Los aficionados desenfadados que, con pequeñas cámaras de mano, se dan en masa a la fotografía a partir de 1890, han descubierto que un cliché facilita, para sus protagonistas, el recuerdo del conjunto de las circunstancias de la toma. A sus ojos, la imagen será menos un resultado parecido que un resto reconocible, un residuo capaz de convocar la memoria de las emociones y de las consideraciones referentes al acontecimiento fotografiado.

Es para disfrutar de esa nueva facultad, en toda autonomía (el amateur es iniciador, sujeto y observador de sus imágenes), por lo que los clichés son acumulados. Esos forman entonces un parque de imágenes privadas en el cual el fotógrafo aprende a reconocerse y a compartir su experiencia. Efectivamente, la fotografía, por su perennidad y su precisión, excede la memoria del fotógrafo y del fotografiado: la menor copia puede convertirse lugar de observación de los signos de nuestra evolución, y de reflexión sobre lo que estaba allí, y que entonces no sabíamos ver. Sin embargo, como la visión de una copia queda limitada por su relación con el conjunto de los componentes sensoriales y afectivos del recuerdo a que se refiere, la fotografía

de familia llama, durante su presentación, a la transmisión de testimonios humanos. La mayoría de los clichés de aficionados fijan normas ingenuas dejadas por alegrías, intimididades o interrogaciones que no hubieran alcanzado el estatuto de imagen antes del invento de la fotografía. Pero es por nuestra experiencia de hombre y no por nuestra cultura visual por lo que accedamos a las miradas que daban cuerpo a esas imágenes, aparte de los veredictos de los que juzgan de sobre lo que es bello, útil o atractivo.¹²³

1.14.1 Jacques-Henri Lartigue (1894-1986)

Lartigue es tal vez el fotógrafo aficionado más famoso y conocido. Chico mimado de "buena familia", recibió su primera cámara fotográfica cuando tenía siete años, de un padre apasionado por la fotografía. Desarrolla a lo largo de su vida una obra autobiográfica apoyada por un diario escrito, como dispositivo de grabación de recuerdos. Son clichés auténticos y cándidos en relación con las novedades técnicas, en particular las cámaras instantáneas portátiles como la *Spido Gaumont* o la *Bloc Notes 4,5 x 6 cm* que cabe en una mano. Lartigue recibe una en 1904. Para un niño apasionado por la



Jacques-Henri Lartigue,
Dédé, su primo, Paris, 1906.

naturaleza, la fotografía instantánea funciona como grabación visual de los instantes felices, un arte de vida que califica de "*trampa del ojo*". Como un niño jugando, Lartigue está al acecho en las calles del *Bois de Boulogne*, esperando a las mujeres

¹²³ **FRIZOT** Michel / **DE VEIGY** Cédric, *Photographier*, Paris, La documentation française, 2001, p50.

elegantes; el hipódromo de Auteuil; al paso de los bólicos automóviles; bajo las acrobacias de los primeros aviones. Con él, la fotografía no conoce prohibiciones. No le importa la composición y las reglas que no ha estudiado. Cada copia, acompañada de un esquema y a veces de una descripción en su diario, pide una atención atenta en vez de improvisación. El niño se fija metas inéditas y complicadas, y estima su habilidad para la lectura de las imágenes, como si el mundo viniera a su encuentro. "*Sé que muchas cosas me piden fotografiarlas*". La frescura de Jacques-Henri Lartigue, su entusiasmo sin complejos, reconocido tardíamente en los años sesenta, son como una antídoto a la anemia de sus contemporáneos pictoralistas del principio de siglo. Sin la real preocupación de construir una obra, extrae de lo cotidiano algunos indicios visibles de instantes de felicidad. Para él, la verdadera naturaleza de la fotografía es como una ventana abierta sobre el mundo.¹²⁴

1.14.2 Memorizar para sí mismo.

En su obra *Un Art Moyen*, el sociólogo Pierre Bourdieu resalta la regularidad según la cual se organiza la práctica de la foto de familia. Comenta en su estudio que existen pocas actividades tan estereotipadas y que más de dos tercios de los fotógrafos son conformistas que hacen fotografías bien durante las ceremonias familiares o reuniones entre amigos, o bien durante las vacaciones de verano. Tomando en cuenta la relación muy estrecha entre la presencia de niños en los hogares y la cámara como propiedad de la familia, vemos que la práctica fotográfica existe, la mayor parte del tiempo, solamente por su función familiar, la función que le da el grupo familiar. Consiste en solemnizar y recordar los grandes momentos de la vida familiar, reforzando su integración y su unidad. Según Bourdieu, la fotografía de familia es un

¹²⁴ **FRIZOT** Michel, *Histoire de voir*, Paris, Ed. Centre National de la Photographie, 1989, vol 2, p24.

rito del culto doméstico en el que la familia es a la vez sujeto y objeto, y expresa el sentimiento de fiesta organizada por ese grupo. Y cuanto más integrado es ese grupo, más grande es la necesidad de fotografía.¹²⁵

El desarrollo de la fotografía de boda se debe a sus condiciones sociales de existencia: el despilfarro es parte de ese tipo de fiesta. Entonces la compra de la fotografía de grupo por parte de los invitados se hace gasto obligatorio como homenaje a los novios. La fotografía entra en el circuito de "*regalos*" y "*contra regalos*" que tienen lugar en la boda. No hay ceremonia sin fotografía, y la foto de grupo se mantiene aunque haya fotógrafos aficionados en los invitados. Esos pueden copiar al fotógrafo oficial, pero nunca sustituirle.¹²⁶

La fotografía de familia fabrica imágenes privadas de la vida privada. Con la imagen industrial, la técnica fotográfica ha dado a las clases sociales bajas la posibilidad de poseer otros retratos que los de las personalidades célebres del mundo. El retrato se ha



François Labastie, *Fotografía de familia*, 2002.

democratizado y cada familia tiene su retratista. Fotografiar sus niños es hacerse historiador de su infancia, y prepararles como herencia la imagen de lo que han sido. Así el grupo familiar recuerda al fotógrafo la función de memoria de su arte, encargado de solemnizar los acontecimientos importantes y grabar en imágenes la crónica familiar. Le recuerdan que "*hay que tener un recuerdo de los niños*" y el fotógrafo responde a ese encargo colectivo. Y si, aparte algunos estetas, ese grupo pide imágenes estereotipadas y tiesas, es porque lo estiman inevitable e imprescindible para recordar las ceremonias sociales.

¹²⁵ BOURDIEU Pierre, *Un art moyen*, Paris, Ed. De Minuit, 1965, p39.

¹²⁶ BOURDIEU, Op. Cit. p40.

El álbum de familia expresa la verdad del recuerdo social: Las imágenes del pasado quedan clasificadas por orden cronológico, y transmiten el recuerdo de los momentos que merecen ser conservados. En ellos, el grupo ve un factor de unificación de su pasado, y el álbum parece - según Bourdieu - "*un monumento funerario fielmente frecuentado*".¹²⁷

✓ Además de su aspecto ritual, la fotografía de familia es por esencia un retrato, porque registra principalmente a personas. En sus principios, consistía en pasar por el taller del fotógrafo para hacerse grabar su imagen. Los individuos acordaban una cita con el profesional que realizaba un retrato estereotipado para marcar los acontecimientos de la vida: retratos de bebés, comuniones, bodas, etc. Pero con la democratización de la fotografía y la simplificación de la técnica, la mayoría de las familias poseen cámaras fotográficas. Los padres sustituyen al profesional para grabar recuerdos de sus niños. Y no importa tanto la estética, sino la prueba material del acontecimiento familiar. La fotografía de familia evoca un recuerdo muy fuerte y exclusivo en el grupo familiar mismo. Alguien ajeno a la familia o al grupo no podrá leer la imagen con los mismos criterios por no haber participado en el acontecimiento. Parece como un gancho muy privado para memorizar una escena, lo contrario de una difusión hacia un público amplio. La intención de la fotografía de familia es ante todo privada. Podemos entonces destacar el aspecto ritual de ese tipo de fotografía especialmente instantánea, objetivista, pero también emocional: el vínculo del operador con el modelo es íntimo y conlleva una connotación relacional específica.

¹²⁷ BOURDIEU, Op. Cit. p53.

1.15 El Autorretrato

1.15.1 Cindy Sherman (1954)

1.15.2 Dieter Appelt (1935)

A través del retrato, la fotografía se presenta como un modo de verificar, y asimismo de modificar la imagen de un individuo. Los políticos lo han entendido y trabajan su "*imagen pública*". En el caso del autorretrato, la persona intenta reconocerse, aunque escondiendo a sí mismo y a los demás ciertos aspectos de su personalidad, lo que lleva a veces a crear incluso una imagen ficticia. Pero la ficción nunca es perfecta y alguna verdad aparece siempre, de una manera u otra, del mismo modo que siempre hay algo de autorretrato en el retrato del otro. Así, la fotografía revela, finalmente, una parte del carácter, a través de su manera obsesiva de mostrar a la gente bajo el mismo ángulo, la misma luz, con un mismo tipo de decorado o sin él. La fotografía modifica también nuestra manera de observar a los individuos que nos rodean y parece que interviene en nuestro propio comportamiento cotidiano.¹²⁸

Género narcisista por excelencia, el autorretrato consiste en tomarse a sí mismo como objeto de representación. En la Edad Media, el pintor se introducía subrepticamente en la representación, en medio de la comitiva de Apóstoles, al lado del donante. El autorretrato se constituye como género propio en la pintura a partir del Renacimiento, cuando la imagen del cuerpo humano se modifica. Durero efectúa la primera pintura de ese género en 1493. En su autorretrato, el artesano se convierte en artista, accede a la dignidad de creador y personaliza su obra inscribiendo sus propios rasgos. Además, con su firma, se manifiesta como creador.

¹²⁸ BAURET Gabriel, *De la fotografía*, Buenos Aires, Ed. La Marca, 2000, p72.

El autorretrato plantea el problema de la imagen proyectada de sí mismo, de su propia representación para los demás. En su proceso, - en el caso de la imagen tecnológica - el artista se fotografía fotografiándose, como una especie de espejo sin fin.¹²⁹

La imagen de sí mismo, en el autorretrato, es una imagen socialmente reconstituida, a través de códigos dominantes en conformidad con un modelo interiorizado. El autor Jean-Claude Fozza advierte que esa representación no corresponde a lo que llaman en psicoanálisis la "*imagen mental*" del cuerpo. La representación psíquica del volumen, de la masa, de la forma de nuestro cuerpo es una configuración imaginaria ligada a las informaciones sensoriales que llegan a nuestro cerebro. Padece transformaciones, distorsiones y mutilaciones imaginarias en función de la edad, de las experiencias, de las enfermedades físicas, de las neurosis de la persona, etc.¹³⁰

Hacerse un autorretrato es ponerse en escena. En pintura, el triángulo sujeto - espejo - superficie pictórica, representa un área cerrada en la que el pintor juega consigo mismo como modelo, huyendo y buscando sin parar con la mirada los lugares de su imagen: la tela, el espejo. En fotografía, la relativa autonomía de la cámara libera sensiblemente la puesta en escena del sujeto del triángulo del autorretrato con espejo. La cámara se hace aparato sin fotógrafo. La experiencia mas conocida en ese campo es la del fotomatón, que tiene la identidad como meta, y da lugar a múltiples transgresiones artísticas y lúdicas.

La auto-puesta en escena es un elemento importante de la fotografía o del cine, documental o de reportaje. En ese tipo de realización, la puesta en escena no esta preparada con antelación: los personajes ejecutan actividades corporales, materiales o técnicas. La puesta en escena depende de componentes étnicos, sociales o culturales

¹²⁹ **FOZZA** Jean-Claude et al, *Petite fabrique de l'image*, Ed. Magnard, Paris, 1993, p165.

¹³⁰ **FOZZA** et al, Ibidem.

del sujeto, y el documento tiene valor didáctico en la medida en que capta al otro en posturas, gestos, expresiones sin artificio de representación. Sin embargo, la presencia de la cámara fotográfica, del operador, aunque esté solo, es un factor que reduce la situación. El cine de Jean Rouch o Raymond Depardon ilustra esa trayectoria colocando al cine documental en la frontera con la ficción.¹³¹ En fotografía, podemos referirnos a los comentarios de Diane Arbus declarando que "*nunca se olvida la presencia del fotógrafo*".

1.15.1 Cindy Sherman (1954)

Artista estadounidense, es la más conocida de los fotógrafos posmodernos del final de los años ochenta. Hasta 1986 realiza únicamente autorretratos fotográficos - consiguiendo, gracias a pelucas, maquillaje e iluminación - crear cada vez un personaje diferente, con los que intenta parodiar el tema de la mujer estereotipada: situándose en diferentes escenarios, sus imágenes en blanco y negro y de pequeño formato dan paso a otras en color y de formato más grande. En ellas, el humor va desde la muda introspección hasta la sensualidad más provocativa, desatándose en



Cindy Sherman, *Sin título*, 1983

ellas el horror y la repulsión a finales de los ochenta. Sus formas cercanas y sus mensajes irónicos asimilar la tiranía visual propia de la televisión, de la publicidad o de

¹³¹ **FOZZA** et al, Op. Cit. p166.

las revistas. Sus críticas de estrellas de cine, amas de casa, mujeres provocadoras, coquetas, adolescentes y mujeres masculinas resultarían divertidas si no fuesen inquietantes. Sherman parece querer replantearnos nuestra visión de los mass-media así como nuestras reacciones de respeto.¹³²

Así, en sus trabajos llamados *Film Stills* (1977), Cindy Sherman realiza una crítica de los estereotipos femeninos de la época, difundidos y asimilados a través de los papeles de aspiración en la vida asignados a la mujer en el cine hollywoodense (la mujer bella e ingenua). La obra de Sherman es precursora dentro del discurso posmodernista. Su uso crítico de la fotografía como medio expresivo define hasta cierto punto su trabajo, al evidenciar la reproducción de los estereotipos femeninos a una escala masiva (en la revista de moda por ejemplo), logrados a partir de la imagen fotográfica.

Sherman, especialista en el arte de la metamorfosis, se reconoce como una persona solitaria e introvertida. Pero, motivada por el ansia de reconocerse y desaparecer tras cada transformación, llega a un cierto narcisismo sin rostro. Su trabajo enlaza con lo femenino-masculino de la condición humana. Por otra parte, un mismo argumento recorre toda su obra: la negación del autorretrato como elemento certificador de una realidad en términos ontológicos; desde sus primeras piezas hasta la última Sherman: La irreconocible, la ausente, la desaparecida. Trabaja a partir de la reunificación de hechos, situaciones, "objetos" (ella misma) y ambientes que, todos unidos, serían como un territorio pasional de una determinada psicología: La reconstrucción, el ritual de crear nuevos mundos a partir de una estructura.¹³³

¹³² **FORD** Colin, *Le portrait*, París, Ed. Bordas, 1984, p216.

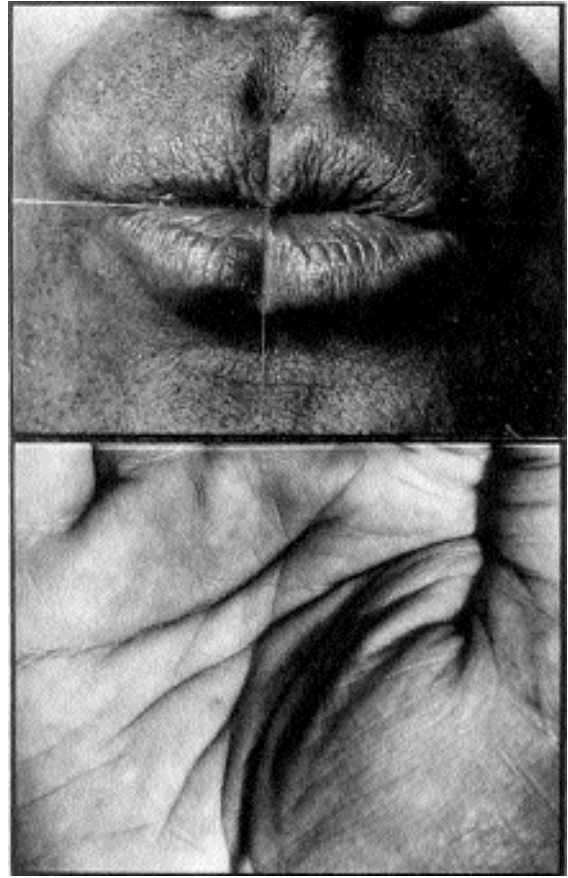
¹³³ "Faltas públicas, obsesiones privadas". Lorne Simpson, Nan Goldin, Cindy Sherman, Sally Mann y Sophie Calle. Revista Lápis. Año XV. nº 118-19, Pág. 76-99.

1.15.2 Dieter Appelt (1935)

Artista alemán, ha estudiado música antes de dedicarse a las Artes Visuales. En toda su obra fotográfica, iniciada a partir de finales de los años cincuenta, Appelt investiga las relaciones del artista con su entorno físico y cultural, experimentando sin parar el lenguaje fotográfico. Concibe imágenes que no son instantáneas, probando efectos técnicos, a veces superponiendo negativos, y graba una serie de estados, creando la ilusión de múltiples dimensiones en una sola imagen.

Dieter Appelt utiliza su propio cuerpo como material bruto, producto de la tierra y del Universo, para expresar una

mutación presentada como un exorcismo y desafío al tiempo, como para aliviar un deseo de inmortalidad. Su obra constituye una especie de viaje iniciático, desde el nacimiento hasta la muerte, pasando por las etapas de una interminable metamorfosis. A veces, Appelt va muy lejos en una especie de expresionismo barroco, poniéndose en escena en situaciones violentas o angustiosas, a veces "hombre-pájaro", o cadáver medio digerido por la tierra. Pero, cuanto más teatral se hace la situación, más impacto de realidad pierde.¹³⁴



Dieter Appelt, *autorretrato*, 1983.

¹³⁴ LEMAGNY Jean-Claude, *La photographie créative*, Paris, Ed. Contrejour, 1984, p36.

✓ Género narcisista por excelencia, el autorretrato es una forma de expresión muy especial para un artista. En ese caso, el fotógrafo difícilmente puede reivindicar su obra como objetiva, ya que él es al mismo tiempo director y actor de su propia imagen. Algunos artistas trabajan el autorretrato como desafío, como auto-experiencia, y existe una gran posibilidad de descubrirse, tal vez analizarse, al estudiar su propia imagen. Por parte del público, lo atractivo no reside tanto en la mera visión del cuerpo del operador, sino en la especie de performance, el proceso puesto en escena y la reflexión del creador. Dieter Appelt va muy lejos en sus situaciones, y provoca una cierta emoción en el espectador, mientras Cindy Sherman utiliza su propio cuerpo como simple modelo. Ella se disfraza y se aleja del autorretrato, pero ese género no miente, y vuelve a alcanzar al fotógrafo. Tal vez resulte más evidente aquí, pero la visión fotográfica, el punto de vista y los factores estéticos hablan de la elección del operador y resultan de su personalidad. La visión - subjetivista - del fotógrafo sería entonces un elemento determinante de su autorretrato, por el menor espacio consentido al azar.

2. Sistema sensorial y comunicación del fotógrafo

2.1 La visión del fotógrafo

- 2.1.1 El mecanismo de la visión.
- 2.1.2 Diferencias ojo humano / cámara fotográfica.
- 2.1.3 Campo visual y mundo visual.
- 2.1.4 Percepción del espacio: distancia y profundidad.
- 2.1.5 Impresión somática.
- 2.1.6 Percepción del fotógrafo.

En su tarea fotográfica, el operador mira ante todo su sujeto, empleando entonces el sentido de la vista, elemento fundamental para el fotógrafo. Sin él, no puede realizarse una imagen tal como la entiende generalmente el espectador: una imagen que refleja lo que ha visto e interpretado el artista. Así, la vista es un medio para recoger información, pero permite también al ser humano expresarse: una mirada, por ejemplo, puede castigar, animar o significar dominación. Incluso el simple tamaño de las pupilas puede mostrar interés o disgusto. La vista desempeña muchas funciones y permite al humano identificar a distancia los objetos, los alimentos, las demás personas o animales, evitar obstáculos y peligros, etc. En el caso del fotógrafo, le permite orientarse, realizar su tarea y comunicarse con otras personas.¹³⁵

Esa posibilidad de localizar objetos y determinar sus movimientos es un medio de orientación práctica. El proceso óptico – las emisiones y reflexiones de luz por los objetos - ha sido analizado por los científicos, así como la proyección de imágenes en las retinas de los ojos, y la transmisión del mensaje al cerebro. Aunque, hoy en día, la experiencia psicológica quede más misteriosa que la descripción del proceso

¹³⁵ **HALL** Edward T, *La dimensión oculta*, México, Siglo veintiuno editores, 1972, pp 84-85.

fisiológico. Por tanto, los procesos de percepción no son pasivos, ni resultan de manera lineal del registro de los elementos. Aquel mundo de imágenes no queda simplemente proyectado sobre un órgano fielmente sensitivo. Al contrario, somos nosotros los que vamos hacia los objetos, como marcando el espacio que nos rodea con un dedo invisible, saliendo a los lugares distantes, tocando los elementos, recorriendo sus superficies, explorando sus límites y texturas. La percepción visual sería entonces una conducta activa; especialmente notable para un fotógrafo.

Ver significa aprehender algunas características de los objetos, y constituye una tarea primordial del fotógrafo. Unos cuantos puntos y líneas sencillas pueden definir un rostro, y las proporciones o movimientos más elementales resultan suficientes para identificar a una persona conocida a gran distancia. Sin negar que la vista pase por alto el detalle, entendemos que unos pocos elementos visuales resultan suficientes para interpretar objetos o personas.¹³⁶

No existe, en el campo de la experiencia visual, una única teoría de la percepción explicada desde muchas ópticas diferentes, sino varias teorías denominadas perceptivas que, ocupándose de ciertos aspectos del proceso, pretenden explicarlo en su conjunto. Una de esas teorías, denominada "*teoría de las claves*", supone que la mente es inteligente y actúa sobre las sensaciones más o menos como actuaría un geómetra, es decir combinando, computando e incluyendo los datos que obtiene muy al modo de los propios filósofos que inventaron aquella teoría.¹³⁷

La teoría de la "*percepción directa*", formulada por el psicólogo americano J-J. Gibson, nos dice que percibir visualmente a una persona delante de nosotros, por ejemplo, es estar físicamente abiertos a la contemplación de su entidad física real. La percepción directa es la sensación, la autoexperiencia psíquica de percibir el mundo directamente, y no a través de una fotografía o película. Como experiencia personal y

¹³⁶ **ARNHEIM** Rudolf, *Arte y percepción visual*. Madrid, Alianza Editorial, 1979, pp 58-59.

¹³⁷ **GIBSON** James J, *La percepción del mundo visual*, Buenos Aires, Infinito, 1974, p42.

social, se trata de sentir la presencia real física del mundo y de los humanos con los que nos comunicamos. Es un acto psicosomático, ininterrumpido, e implica a un observador vivo. A diferencia de las hipótesis que hablan de que se perciben formas, colores o situaciones, Gibson afirma, en su teoría *realista* que lo que se percibe son lugares, objetos, sustancias y acontecimientos.¹³⁸

Por su parte, la teoría de la *Gestalt* ha sugerido que es producida por una realización característica del sistema nervioso central que puede ser llamada organización sensorial. La palabra *Gestalt*, nombre común que en alemán quiere decir "forma", se viene aplicando desde los comienzos del siglo XX a un cuerpo de principios científicos que en lo esencial se dedujeron de experimentos sobre la percepción sensorial. Se admite, en general, que las bases de nuestro actual conocimiento de la percepción sensorial quedaron establecidas en los laboratorios de los psicólogos de la *Gestalt*. Desarrollada por el psicólogo alemán Max Wertheimer, a partir de 1910, esa teoría pretende que "*el todo es diferente a la suma de sus partes*". Es decir que, cuando se observa un objeto, se percibe visualmente e interpreta el conjunto entero de formas, y que este conjunto da un significado diferente de las partes tomadas individualmente.¹³⁹

Sin embargo, nuestra experiencia fenomenológica de la percepción de una forma visible es desconcertante: parece una percepción directa pero a la vez es claramente una percepción irreal. El autor Javier Montserrat define entonces dos grandes orientaciones preferentes en la explicación de la visión: el modelo ecológico "*gibsoniano*" y el modelo "*constructivista*" que coloca las imágenes en la mente.¹⁴⁰

¹³⁸ ZUNZUNEGUI Santos, *Pensar la imagen*, Madrid, Ed. Cátedra, 1995, p40.

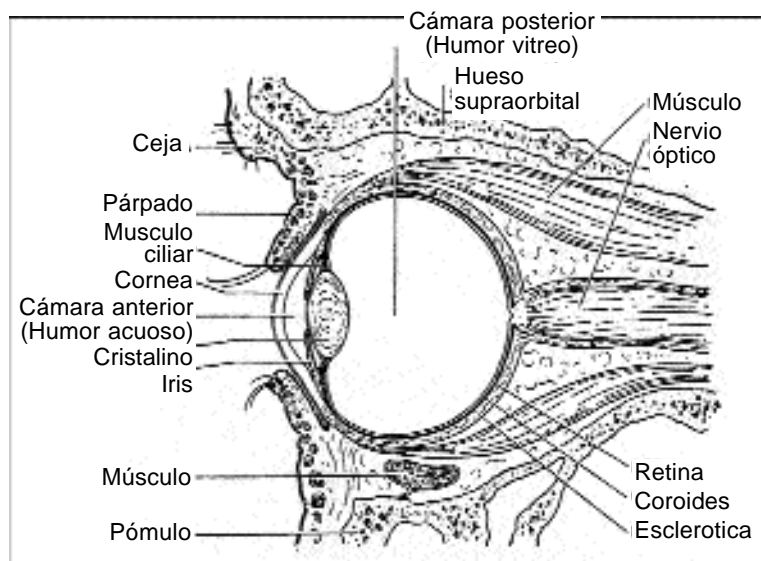
¹³⁹ GOLDSTEIN E.B, *Sensación y percepción*, Madrid, Debate, 1984, p180.

¹⁴⁰ MONTSERRAT Javier, *La percepción visual*, Madrid, Ed. Biblioteca Nueva, 1998, p61.

2.1.1 El mecanismo de la visión

La recepción de mensajes por el órgano de la vista – el ojo - es sólo el comienzo de una compleja cadena operacional destinada a elaborarlos y transformarlos; desde un proceso fisiológico hasta el procesamiento de la información. La estimulación de la retina por la luz desencadena emisión de energía hasta el cerebro, produciéndose la visión; aunque esta estimulación pueda producirse también por otros medios que no sean la luz.¹⁴¹

La parte del ojo sensible a la luz, la retina, se compone por lo menos de tres elementos: la fovea, la mácula y la región donde se produce la visión periférica. Cada una de estas partes cumple funciones visuales diferentes y permite al ser



Esquema del ojo humano [adaptado de Gibson]

humano ver de tres modos muy distintos. Son tres tipos de visión simultáneos y mezclados. Con la mácula podemos leer, mientras la visión foveal nos permite hacer trabajos mucho más finos y delicados, con objetos de tamaños muy reducidos. Por su parte, la visión periférica nos permite ver los objetos lejanos.¹⁴²

El globo ocular es de forma aproximadamente redonda, de 2,5 cm de profundidad y 7g de peso. Lleva en su parte exterior un tejido blanco, duro y fibroso, llamado "esclerótica". Por su parte delantera, la "córnea", tejido duro pero transparente, deja pasar la luz. La cubre una delicada membrana también

¹⁴¹ MONTSERRAT, Op. Cit. p220.

¹⁴² HALL Edward T, *La dimensión oculta*, México, Siglo veintiuno editores, 1972, pp 90-91.

transparente, llamada "conjuntiva", que produce fluidos y mantiene la parte exterior del ojo limpia y húmeda. En la parte interior de la esclerótica está el "coroides", una fina capa de color rojo que contiene vasos capilares, los cuales alimentan los tejidos del globo ocular. En la parte central del ojo, el coroides se transforma en un tejido muscular de forma circular con varias tonalidades de color: el "iris". Permite pasar la luz al interior del ojo por una apertura central y redonda, llamada "pupila". Actuando conjuntamente con el iris, la pupila puede abrirse o cerrarse, regulando el paso de luz según las condiciones del medio ambiente. En el fondo del ojo, pegada a la parte interior del coroides se encuentra otra parte esencial del ojo: la "retina". Contiene células consideradas como una prolongación neuronal del cerebro, sensibles a la luz y que la convierten en mensajes neuronales químico-eléctricos transmitidos a través del "nervio óptico", situado también en el fondo del ojo y conectado a la retina. En su centro, ésta presenta una zona especial llamada "fóvea". Se trata, sin duda, de la región más importante de la retina: cuando fijamos la mirada en un objeto, movemos la cabeza y los ojos para que la proyección de su imagen en el fondo del ojo se efectúe precisamente sobre la fóvea.¹⁴³

Se imagina, popularmente, que se produce una figura comparable a una imagen fotográfica en la retina de cada ojo: una imagen invertida y deformada pero correspondiente a la imagen exterior reflejada por la luz. Y a pesar de que el fenómeno derivado de la imagen real objetiva alcance el fondo del ojo, no se produce ni un reflejo ni una foto. La retina no es ni un espejo ni una placa fotográfica.

Y, para ver, deben cumplirse ante todo ciertas condiciones: además de la presencia de luz suficiente, los ojos deben estar abiertos. Deben enfocar y apuntar debidamente, y la parte sensible en la parte posterior de cada globo ocular debe reaccionar a la luz. Por último, los nervios ópticos deben transmitir impulsos al cerebro, que procesará adecuadamente la información. Así, en cada detalle, el proceso nervioso de la visión depende de esta imagen retiniana.

¹⁴³ **MONTSERRAT** Javier, *La percepción visual*, Madrid, Ed. Biblioteca Nueva, 1998, p215.

No obstante, la visión nos interesa desde el punto de vista del fotógrafo y de su acto creativo. El mundo visual puede ser descrito de múltiples formas, pero conlleva algunas propiedades fundamentales: está modelado con profundidad y se extiende en la distancia; es vertical, estable, ilimitado, coloreado, sombreado, iluminado y texturado; está también integrado por superficies, bordes, formas e interespacios. Además, y es lo más importante, está lleno de cosas con significado.¹⁴⁴ Gibson define entonces la siguiente secuencia de acontecimientos en la visión:

- Los objetos reflejan la luz, en la base original de la percepción visual.
- Las superficies tienen brillo, color, y reflejan la luz de una cierta manera.
- Transmisión de luz al ojo: La luz reflejada por las superficies del mundo irradia libremente en el aire pero no a través de ciertas superficies, llamadas en gran parte opacas. Sólo los rayos interceptados por el ojo son importantes para la visión. Los ojos son móviles, y absorben parte del flujo constante de luz presente en el aire.
- La proyección del mundo como imagen: Entrando por la pupila, los rayos de luz forman una imagen en la retina. Se produce una convergencia de luz y cada punto en que se originan rayos está representado por un punto correspondiente tras el cristalino, llamado punto de foco.
- Elementos retinianos: En la superficie de la retina, donde se proyecta la imagen, se encuentran células extremadamente pequeñas y portadoras de sustancias fotosensibles, llamadas bastones y conos. Reaccionan ante la energía y la longitud de onda de la luz, en cierto modo como las emulsiones fotográficas pero con calidad y características diferentes. Son superiores a ellas, y registran también la imagen de manera continua.

¹⁴⁴ **GIBSON** James J, *La percepción del mundo visual*, Buenos Aires, Infinito, 1974, pp 13-15.

- El nervio óptico: Estimuladas por la luz, las células de la retina provocan impulsos nerviosos - del orden de un cuarto de millón - en las neuronas del haz de fibras que constituyen el nervio óptico.
- La actividad que produce la visión: La ultima fase de la percepción visual resulta menos conocida, pero sabemos sin lugar a dudas que hay procesos neuronales en la superficie occipital del cerebro. Estos procesos desencadenan otros, y representan la base de nuestra experiencia visual del mundo.¹⁴⁵

Por otra parte, la imagen no se proyecta de un modo estable sobre los mismos puntos de la retina. Los ojos mismos están en continuo movimiento; movimiento de naturaleza diversa y variable a lo largo del desarrollo del organismo. Hacen que la imagen proyectada sobre la retina vaya moviéndose continuamente. Además, el movimiento corporal de la cabeza y la fluctuación del centro de fijación de la mirada hacen que la imagen en la retina sea inestable. Esta es entonces una imagen dinámica, fluctuante y en movimiento perpetuo. En otras palabras, el haz fotónico cayendo en un punto de la retina es distinto en cada momento del tiempo. Naturalmente, gracias al procesamiento de la información, se produce la imagen estable que experimentamos normalmente.¹⁴⁶

Geométricamente, se habla de la imagen como proyección del mundo pero la conclusión y sus consecuencias son diferentes. Gibson advierte sobre la confusión producida por los varios significados de la palabra "imagen": figura, representación, pero también efigie, estatua, pintura de una divinidad o personaje sagrado. En la confusión del vocablo, pueden existir acepciones intermedias entre ellas. Pero Gibson no duda en afirmar que la imagen retiniana es una proyección más que un facsímil: los

¹⁴⁵ **GIBSON**, Op. Cit. pp 71-78.

¹⁴⁶ **MONTSERRAT** Javier, *La percepción visual*, Madrid, Ed. Biblioteca Nueva, 1998, p254.

objetos mismos no se meten en el ojo. Ni son tampoco pequeñas réplicas luminosas de las cosas, aunque ésta fuera una hipótesis sobre la percepción. Al ojo sólo llega energía radiante, enfocada y relacionada específicamente con el objeto. Por lo tanto éste no tiene una copia en la imagen retiniana, sino un correlato. El hecho es que la imagen óptica no tiene por qué ser como su objeto para hacer posible la visión.¹⁴⁷

2.1.2 Diferencias ojo humano / cámara fotográfica

Ojo humano y técnica fotográfica no pueden ser confundidos. La idea de que una fotografía nos muestra lo que nosotros hubiéramos visto si hubiéramos estado presentes, tiene que ser cuestionada por su absurdidad. Una fotografía puede enseñar lo que hubiéramos visto en un momento determinado y un punto de vista específico si viéramos, por ejemplo, con lo equivalente a una lente de 150 ó 24 mm, con emulsión *Agfacolor* o *Kodak Tri-X* revelado en *D-76* y copiado sobre papel *Ilford*, etc. La copia fotográfica es producto de una imagen técnica, determinada por un sistema industrial y cultural, bien distinto de la visión fisiológica humana. Las diferencias entre los dos tipos de visión pueden ser resumidas de la siguiente manera, según se menciona en la obra colectiva dirigida por Jean-Claude Fozza:

- El ojo no es realmente una cámara oscura: las formas registradas quedan proyectadas sobre una superficie curva y cóncava, la retina, mientras que en una cámara oscura aquella superficie es plana.
- Vemos con dos ojos, mientras que la visión de la cámara es monocular. Además, nuestros ojos están en movimiento perpetuo cuando la visión del objetivo fotográfico es fija. La forma del campo es esferoidal, a la diferencia de las imágenes fotográficas determinadas por el cuadro del visor, forma fijada culturalmente y que funciona como sistema cartesiano.

¹⁴⁷ **GIBSON** James J, *La percepción del mundo visual*, Buenos Aires, Infinito, 1974, p80.

- Percibimos la realidad en un continuo espacio-tiempo en el que somos elemento constitutivo. Vemos explorando el espacio mientras la imagen fotográfica aísla una parte de espacio y tiempo.
- Nuestra visión es inseparable de las demás percepciones sensoriales porque vemos al mismo tiempo que oímos, tocamos, etc. Interviene nuestra experiencia vivida mientras la imagen es una representación de una realidad *"filtrada, abstracta, modificada, centrada y encuadrada de numerosas maneras"*.
- Nuestra mirada graba en la memoria, soporte subjetivo, mientras las imágenes fabricadas se inscriben en soportes materiales como papel, película, pantalla, etc.

A veces, la técnica fotográfica puede sobrepasar los límites fisiológicos del ojo humano, captando elementos imperceptibles por éste. Los progresos de velocidades de obturación permiten fijar nítidamente los movimientos de un objeto cuando el ojo humano percibe solo sólo un movido. Las experiencias de Muybridge (1878) descomponían el movimiento de tal manera que no lo vemos nunca. Asimismo, la microfotografía y la fotografía astronómica abren campos a la percepción del micro cosmos y del macro cosmos que escapan a nuestra visión.¹⁴⁸

Por otra parte, el espacio que percibimos no discurre en línea recta hacia un punto de fuga con disminución proporcional a la distancia. Las líneas son sólo aparentemente rectas, pues en realidad vemos en órbitas circulares. Sin embargo, esas curvaturas aparecen como rectas y son de gran importancia para nuestra visión viva. La óptica fotográfica no efectúa el mismo proceso que el sistema visual humano, y no transforma las imágenes de la misma manera. El fotógrafo sigue entonces instrucciones para conseguir, con el objetivo anastigmático, resultados parecidos a nuestra visión.

¹⁴⁸ **FOZZA** Jean-Claude et al, *Petite fabrique de l'image*, Ed. Magnard, París, 1993, p168.

Por ejemplo, en una vista panorámica y circular desde un punto elevado, lo realmente visto es una superficie circular. Aunque la línea del horizonte parezca recta, en realidad no puede serlo. Y unas vistas parciales mostrarían una cierta convexidad. El ejemplo de ese fenómeno nos puede cuestionar sobre la impresión visual y la receta que anima a ver líneas rectas en la naturaleza. En esencia, se trata de aprender a ver el elemento realmente efectivo en la impresión natural; se trata de una mirada viva, de la percepción del contraste formal entre las masas a representar, y la elección final determina el encuadre fotográfico.¹⁴⁹

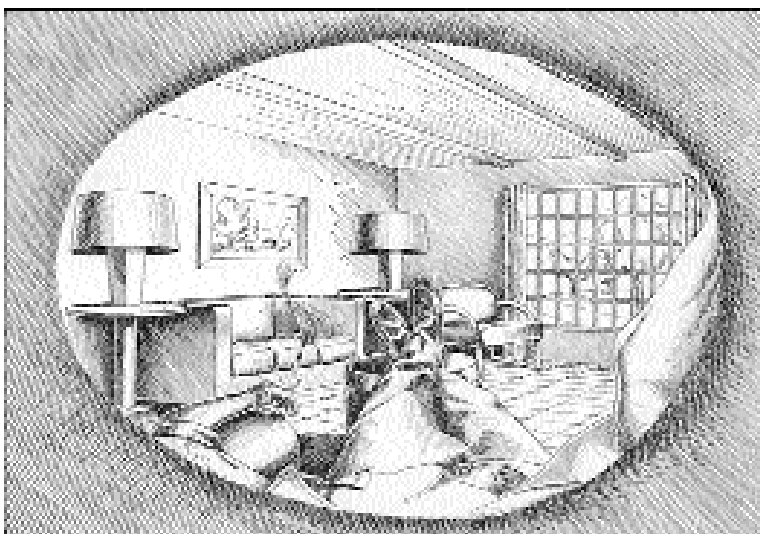
2.1.3 Campo visual y mundo visual.

En todo estudio de la visión es necesario distinguir entre la imagen de la retina y lo que el hombre percibe. El psicólogo James Gibson llama técnicamente a la primera "*campo visual*" y al segundo, "*mundo visual*". El campo visual tiene límites, en tanto que el mundo visual no tiene ninguno. Esos límites no son agudos como los márgenes de un cuadro y resulta difícil notarlos, ya que toda visión es poco nítida en esas regiones excéntricas, pero los límites existen. Y además de esos campos, el fotógrafo considera el campo definido por la lente de su cámara; con diferentes características de perspectiva. El operador juega entonces con varios campos, pasando de uno a otro, construyendo su interpretación artística de la realidad.

De forma ovalada, el campo visual se extiende 180 grados lateralmente y unos 150 grados verticalmente. Cerrando un ojo, parte de este campo desaparece, dejando como límite el contorno de la nariz. En cambio, el mundo visual no tiene forma ovalada: Es continuo y se extiende hacia atrás por detrás de la cabeza y hacia delante al frente de los ojos. El mundo visual nos rodea en la plenitud de los 360 grados, a

¹⁴⁹ **Fontcuberta** Joan, *¿Cómo percibe el fotógrafo? Conversación entre Raul Hausmann y Werner Gräff*, in *Estética fotográfica: selección de textos*, Barcelona, Ed, Blume 1984, p153.

diferencia del campo visual limitado aproximadamente a 180 grados.¹⁵⁰ Otra característica del campo visual es la de ser agudo, nítido y perfectamente detallado en el centro, pero paulatinamente más vago y menos detallado hacia sus límites. Su gradiente de claridad va del centro a la periferia, lo que no ocurre con el mundo visual, que no tiene centro y tampoco límites. El mundo es percibido mediante rápidas ojeadas, es decir, moviendo los ojos rápidamente de un punto a otro; y los objetos y superficies que lo componen son siempre nítidos y perfectamente detallados. El campo visual se desplaza según el movimiento de los ojos de un punto de fijación a otro. Si los cambios de fijación son vastos, la cabeza también se mueve en la misma dirección que los ojos.¹⁵¹



El campo visual, dibujado por Ernst Mach
[in Gibson, *La percepción del mundo visual*]

El campo visual no carece nunca y por completo de profundidad, y tampoco carece de exterioridad, es decir de la cualidad de estar fuera de nosotros - característica también del mundo visual -. Generalmente, la profundidad del mundo visual es tan visible como su anchura y su altura. Pero se la puede reducir cerrando un ojo, o fijando la vista en un punto durante un lapso prolongado. Se la disminuye aún más prestando atención a los márgenes brumosos del campo y las pautas de formas alrededor en vez de prestar atención a ese punto. También se la reduce invirtiendo el campo, mirando al medio ambiente por debajo de los brazos o entre las piernas. La

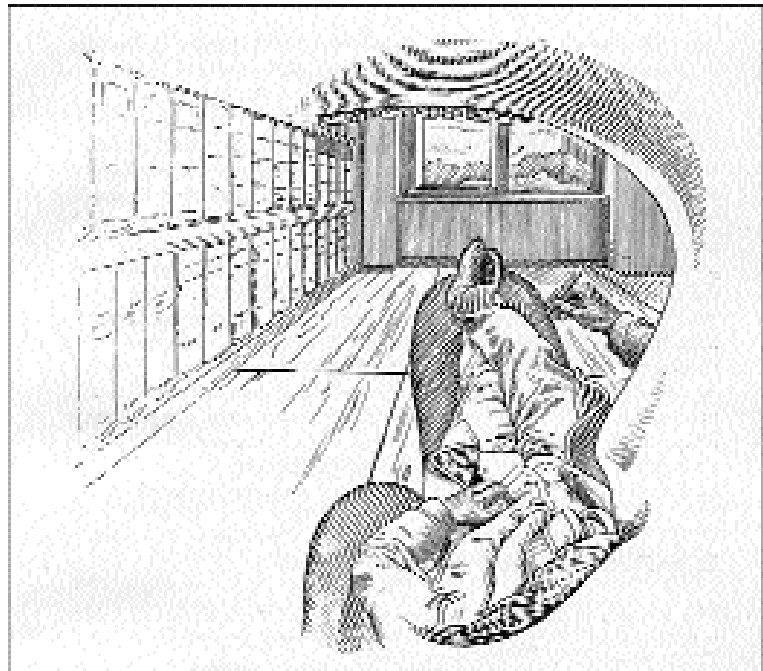
¹⁵⁰ GIBSON James J, *La percepción del mundo visual*, Buenos Aires, Infinito, 1974, pp 48 y 150.

¹⁵¹ GIBSON, Op. Cit. pp 50-51.

impresión de distancia nunca se desvanece del todo, pero los hechos sugieren que sería posible ver un campo sin profundidad si se tuviera la práctica necesaria para ello. La distancia clara e inequívoca es característica, única y exclusivamente, del mundo visual.

El campo visual tiene límites, y su dirección en relación con el observador puede modificarse mientras el mundo no cambia. Está orientado según sus márgenes, cuando el mundo lo está en relación con la gravedad. En el campo visual, los objetos se deforman durante la locomoción, al igual que el campo entero, mientras que en el mundo permanecen constantes y es el observador quien se mueve.¹⁵²

El campo visual es una escena en perspectiva, del que el mundo visual difiere ante todo por su profundidad o distancia, e incluye la experiencia de



*El campo visual monocular, dibujado por Ernst Mach
[in Gibson, La percepción del mundo visual]*

objetos sólidos que permanecen constantes unos tras otros. Además, el mundo es euclidiano en el sentido de que ni los objetos ni los espacios entre ellos parecen cambiar de dimensiones cuando el observador se mueve. Por otra parte, es estable y erecto; las cosas tienen direcciones constantes en relación con el observador, cuando mueve los ojos, y el suelo percibido se mantiene horizontal cuando éste inclina la cabeza. Incluso, es ilimitado: nuestra experiencia del mundo no tiene márgenes o límites visibles como los tienen, en cambio, el campo visual o una figura. Por último, su más importante característica es que está compuesto por objetos con significado.¹⁵³

¹⁵² GIBSON, Op. Cit. p66.

¹⁵³ GIBSON, Op. Cit. p226.

Para un fotógrafo, el modelado de un objeto por la luz y la sombra sobre su superficie resulta importante en su función artística, por la profundidad que podrá transmitir en la imagen fotográfica. El trabajo del artista consiste entonces en transponer e interpretar las características del mundo visual, en un campo definido por el cuadro y la perspectiva de su lente fotográfica. El operador suele probar, investigar diferentes posibilidades técnicas, aprovechando a veces recursos inspirados en la pintura.

2.1.4 Percepción del espacio: distancia y profundidad

Durante muchos años, el efecto estereoscópico de la visión binocular ha sido considerado como única base importante para la percepción de la profundidad en el mundo visual. Se trata de una opinión con amplio crédito en el estudio médico y fisiológico de la visión, es decir, en oftalmología. Es asimismo creencia de fotógrafos, artistas, investigadores del cine y educadores visuales, quienes dan por sentado que una escena sólo puede ser presentada en verdadera profundidad con ayuda de técnicas estereoscópicas y también es creencia de autores y autoridades en materia de aviación, quienes suponen que el único tipo de test de percepción de la profundidad que debe aprobar un aviador es un test de agudeza estereoscópica.

Gibson recusa esta creencia, y considera que la profundidad no está elaborada a partir de sensaciones sino que es, sencillamente, una de las dimensiones de la experiencia visual. A aquella suposición aceptada se opone el hecho de que las personas con visión en un sólo ojo, o momentáneamente limitadas al uso de un ojo, ven el mundo visual con profundidad más o menos al igual que todos nosotros y se desenvuelven en él sin pérdida notoria de eficacia. Entonces, la importancia de la binocularidad como clave para la profundidad ha sido exagerada.¹⁵⁴

¹⁵⁴ **GIBSON**, Op. Cit. p151.

Otro problema de la visión reside en la agudeza visual: La capacidad de ver objetos muy distantes o muy pequeños recibe el nombre de visión aguda, y nuestra visión del mundo tiene que ser clara para ser útil. Descriptivamente y psicológicamente, una escena es nítida cuando es aguda, detallada o precisa. No es nítida cuando la impresión es turbia, brumosa, vaga, tenue, imprecisa o borrosa.¹⁵⁵

La estabilidad del mundo visual, tanto como su profundidad, nos impone a la mayoría la convicción de que esta ahí y de que no es ilusión o un cuadro. Pero no todo el mundo visual puede ser percibido simultáneamente. El proceso de percepción no puede descansar sobre la imagen de una sola fijación como la que produce un campo visual momentáneo. Ver más que esto lleva tiempo y exige una sucesión de imágenes. Sin embargo, el producto de estas impresiones sucesivas es tal que, paradójicamente, toda consciencia de la sucesión se ha perdido. Indudablemente, el mundo visual panorámico depende de una serie temporal de excitaciones y de modo igualmente indudable la sucesión de excitaciones no está representada en la experiencia final.¹⁵⁶

Se conoce una serie de signos o criterios de distancias con los que la mente interpreta un mundo tridimensional. Gibson advierte de que no se trata de correlatos geométricos precisos de la distancia física sino de indicadores probables, más sintomáticos que exactos. Se pueden llamar también claves, y la lista tradicional de esos factores es la siguiente: la perspectiva lineal y el tamaño decreciente de objetos similares con la distancia, el tamaño aparente de objetos cuyo tamaño real se conoce, la superposición de un contorno a otro o el hecho de cubrir un objeto cercano a uno distante, la distribución de la luz y la sombra en un objeto, el movimiento relativo de los objetos o paralaje monocular de movimiento, la perspectiva aérea y la pérdida de detalles con la distancia, la disparidad binocular o visión estereoscópica, los grados de convergencia ocular y de ajuste de los cristalinos y a veces el factor de ubicación

¹⁵⁵ **GIBSON**, Op. Cit. p153.

¹⁵⁶ **GIBSON**, Op. Cit. p217.

angular de un objeto entre el extremo inferior del campo visual y el horizonte o, en otras palabras, la cantidad de terreno existente entre el observador y el objeto.¹⁵⁷ En su obra La percepción del mundo visual, Gibson determina trece variedades de perspectiva, enumeradas en la siguiente forma:

- Perspectiva de textura: Se trata de un aumento gradual de densidad de la estructura fina, los puntos y claros, o la pauta extendida de una parte o de la totalidad del campo visual.
- Perspectiva de tamaño: Es una disminución del tamaño de las formas o figuras en el campo visual cuando se lo considera como una agrupación de color.
- Perspectiva lineal: Se trata de la perspectiva de tamaño cuando los contornos son rectilíneos. Es una disminución gradual en el espaciamiento (el tamaño o la dimensión) entre los contornos o líneas interiores en el campo visual.
- Perspectiva binocular: Se trata de la perspectiva de imágenes dobles en el campo visual y es casi imposible observarla, excepto en los contornos.
- Perspectiva de movimiento: Se trata de un cambio gradual en el ritmo de desplazamiento de los elementos de textura o los contornos en el campo visual.
- Perspectiva aérea: Se trata de un aumento de bruma, azul y de saturación de colores en el campo visual.
- Perspectiva de borrosidad: Se trata de una disminución de la cualidad de borrón hacia el centro de la visión clara.
- Ubicación relativa hacia arriba en el campo visual: Se ha sugerido algunas veces que la cantidad de fondo – el alcance angular - entre el margen inferior del campo y un objeto determinado constituye una clave para su distancia. La regla parece cumplirse por lo que se aplica a los objetos representados en

¹⁵⁷ GIBSON, Op. Cit. p191.

cuadros. Sin embargo, es evidente que esa variedad de perspectiva sólo tiene validez cuando se interpreta como fondo al terreno y no a un muro o un techo.

- Desplazamiento de la densidad de textura o espaciamiento lineal: Se trata de un cambio en la densidad de la textura o el desplazamiento de las líneas internas que es súbito y no paulatino. Por lo común coincide con un cambio de brillo o color en el campo visual como para producir un contorno o una forma segregada.
- Desplazamiento en cantidad de imágenes dobles: Se produce cuando los elementos de textura en un lado de un contorno son vistos como menos duplicados que los del otro lado.
- Desplazamiento en el ritmo de movimiento: Se produce durante un movimiento de la cabeza del observador y consiste en un desplazamiento más rápido de los elementos de textura en un lado de un contorno que en el otro.
- Continuidad de contorno: Supone que si los objetos tienen contornos regulares, la continuidad tiende a estar asociada con el lado más próximo de un contorno común y la falta de continuidad con el lado más alejado.
- Transiciones entre luz y sombra: Un desplazamiento abrupto en el brillo de regiones adyacentes dentro del campo visual produce un contorno, que es la condición necesaria para la forma segregada. Una forma en el campo visual está coordinada con un objeto en el mundo visual.

Notaremos que de las trece claves enumeradas, ocho de ellas pueden ser concebidas como estímulos para la percepción del espacio. Las cinco restantes se conciben con más claridad como signos probables, secundarios con respecto de las otras claves o en una situación dudosa.¹⁵⁸

¹⁵⁸ GIBSON, Op. Cit. pp 193-200.

En fotografía, una organización unívoca de la perspectiva de los elementos principales suele proporcionar un estímulo de la fantasía espacial. La indicación de profundidad puede emplearse por el medio de la "*perspectiva atmosférica*". Mediante un filtraje más o menos intenso es posible asegurar en muchos casos el efecto de la profundidad espacial a voluntad en muchos casos, así como con la profundidad de foco se logra un escalonamiento similar de la sensación de profundidad. Son medios configuradores del espacio mediante los cuales se trata de expresar las características de un ambiente. ¹⁵⁹

El objetivo fotográfico ve en unas determinadas zonas de nitidez, mientras que el ojo humano ve en una sucesión de puntos de vista, en torno a los cuales lo demás permanece desenfocado. A partir de la representación, la conciencia humana elabora la aparente nitidez de todas las partes del espacio, y se dan puntos de vista en los que la conciencia "elimina" literalmente el espacio que circunda al objeto, como si este estuviera totalmente aislado, sin entorno. El objetivo fotográfico reproduce necesariamente todos los objetos y elementos espaciales que se encuentran en su ángulo de visión con mayor o menor nitidez.

El fotógrafo Raul Hausmann pretendía, en una entrevista, que la teoría que defiende el "*enfoco sobre el primer plano*" como más adecuada a la mirada natural es errónea. Para él, la profundidad de foco en una imagen debe repartirse de manera que la mirada se vea apoyada y estimulada en el sentido de que solamente se acentúen las direcciones, masas y escalonamientos de luminosidad decisivos para la creación de aquella imagen. Ese autor recomendaba también definir atentamente la dirección exacta de lo observado, la elección cuidadosa o puesta de manifiesto de los pares contrarios: forma y detalle formal, claro y oscuro, grande y pequeño; Todo lo que posibilita que la fotografía deje de ser una técnica imitativa, documentalista en el mejor

¹⁵⁹ **FONTCUBERTA** Joan, *¿Cómo percibe el fotógrafo? Conversación entre Raul Hausmann y Werner Gräff*, in *Estética fotográfica: selección de textos*, Barcelona, Ed, Blume 1984, p156.

de los casos, para convertirse en un medio expresivo y creativo. El factor más importante en cualquier representación artística lo constituye la compensación de las direcciones, masas, puntos de vista y escalonamientos de claros y oscuros opuestos, o sea, logran un equilibrio de los elementos contradictorios en la imagen.

Así, la composición aleja a la imagen de lo casual. Pero se añade también a ese punto la *"dialéctica de la forma"*, es decir, los detalles que se diferencian de las grandes masas por su dibujo característico. Los opuestos más sencillos de este estilo son estructuras, superficies, o texturas como áspero o liso, hojas contra arena, etc. Pero, en el género del retrato, Hausmann declara que son también necesarias ciertas fórmulas: La cara humana debe construirse, por ser la forma expresiva y más individual, sobre los órganos sensoriales, que tienen su manifestación más elocuente en ojo, nariz, boca, oído. En cambio, frente, mejillas y barbilla son más genéricos y supraindividuales. Son indicativos de masas, hablando más de la clase o del origen étnico que de las personas individuales, siendo por eso menos importantes para el retrato. Lo derecho o torcido de una nariz no será el único elemento formal característico de una persona. El oído, la boca o los ojos construyen antes la esencia del individuo en la conjunción o la contradicción formal. Por una parte deberán emplearse grandes superficies de claro y oscuro para la caracterización del rostro.

Por ejemplo: una clara línea de perfil y una oreja iluminada contra una mejilla; la zona trasera de la cabeza en sombras, por un lado, y por el otro un fondo y un primer plano de parte de la cabeza en fuera de foco. En ese caso, tanto la oposición de los detalles como de las masas deben ser compensados por la mirada. Por otra parte es posible dividir cabezas verticalmente con la luz en una parte clara y otra oscura, en cuyo caso sin embargo, el rostro debe mostrar líneas muy claras y sencillas en la vista frontal. También puede hacerse que la línea de boca-nariz entre deliberadamente en contradicción con la línea oído-nuca en un perfil de cuatro quintos. El modo de "cortar"

y encuadrar la cabeza en la imagen depende del equilibrio o contraste del “reparto de peso” de las masas y de la disposición especial y forma de los órganos sensoriales pertinentes.¹⁶⁰

2.1.5 Impresión somática

Para el psicólogo J.J. Gibson, ver es casi inseparable de la acción, y la conducta espacial está íntimamente ligada a la percepción espacial. Las cosas dan la impresión de que se las puede aprehender, empujar, tocar por todos sus costados o que estas acciones existan. El suelo da la impresión de que se puede caminar sobre él, cosa que no ocurre en el caso de las paredes o en el de un agujero que exista en el suelo. Un borde da la impresión de que se lo puede recorrer con un dedo. Una pendiente da la impresión de que uno puede doblar la mano, adaptándola a la misma, o bien de que se puede trepar por ella. Así, el mundo visual tiene la apariencia de convidar a muchos tipos de conducta.

En un acto tan sencillo aparentemente como es el de tomar un lápiz están en juego al mismo tiempo impresiones visuales y musculares en el control de la acción. La imagen que se contrae de la mano proyectada en la retina cuando coincide con la imagen del lápiz tiene un paralelo en la sensación de la mano que se extiende y toca el lápiz. A esto se le denomina coordinación ocular-manual. El movimiento retiniano y la impresión muscular varían conjuntamente siendo ambos estímulos los que controlan el ritmo o fluir del acto. La conducta espacial y la percepción espacial están coordinadas entre sí. Sin embargo, no es necesario ver el espacio antes de poder actuar ni tampoco es necesario tener reacciones espaciales antes de poder ver.¹⁶¹

¹⁶⁰ FONTCUBERTA, Op. Cit. pp 157-158.

¹⁶¹ GIBSON James J, *La percepción del mundo visual*, Buenos Aires, Infinito, 1974, pp 304-306.

Sensación y percepción son conceptos que se han utilizado en la historia de la filosofía, psicología, epistemología, biología y neurología, etc. Los dos tienen que ver, en principio, con un evento psíquico esencial que llamamos sentir.

Sentir es un verbo que nombra, genéricamente, una acción o un proceso. Designa la acción de ejercitar los sentidos como sistemas biológicos propios de una especie animal. Por ello, sentir, referido al hombre es el ejercicio funcional de los sentidos humanos. Sabemos, desde un punto de vista estrictamente biológico, que los sentidos son sistemas de procesamiento, codificación, transmisión y representación neuronal de información fisicoquímica procedentes del medio externo (por ejemplo, en el sistema visual) e interno. También, el funcionamiento de los sentidos produce un "output" psíquico, lo que en el lenguaje ordinario entendemos por sentir; así, después del funcionamiento físico-químico apropiado del sentido correspondiente, decimos que sentimos un sonido, sentimos una imagen o sentimos el tacto de un objeto. Sin embargo, el funcionamiento del sistema de procesamiento, codificación, transmisión y representación neuronal de los sentidos no produce siempre el *output* terminal del sentir psicológico. Parece, entonces, que para distinguir entre sensación y percepción, como formas diferenciales del sentir humano, debe hacerse en el marco de algunas consideraciones complementarias.¹⁶²

El humano no siente y percibe la realidad de manera exclusivamente visual: Un conjunto de sistemas de sensación-percepción completa la aprehensión de su propio cuerpo y del medio objetivo, para recoger las informaciones esenciales en su entorno.

Visión, tacto y propiocepción, audición, olfato, gusto, sensibilidad laberíntica y vestibular, contacto-presión, calor, frío, dolor, kinestesia (abarcando las sensaciones musculares, tendinosas y articulares) y cenestesia o sensibilidad visceral son diversos sistemas de sensación-percepción.¹⁶³

¹⁶² MONTSERRAT Javier, *La percepción visual*, Madrid, Ed. Biblioteca Nueva, 1998, p285.

¹⁶³ MONTSERRAT, Op. Cit. p448.

La propiocepción es un conjunto de sistemas que permiten la sensación-percepción del propio cuerpo. La sensibilidad laberíntica y vestibular nos hace sentir, digamos, el aplomo de nuestro propio cuerpo por la gravedad, por su peso, sobre el horizonte; nos sentimos ubicados correctamente en un campo de fuerzas gravitatorias externo. Controlamos, por estas sensaciones, el equilibrio de nuestros movimientos, y cuando lo perdemos, aparecen sensaciones de vértigo, de náusea y desorientación general. En el tacto, sentimos también efectos suscitados en nuestro cuerpo por el roce, contacto, presión sobre los objetos. En el olfato y el gusto, nuestro cuerpo suscita también efectos psíquicos sensitivos producidos por el contacto físico de ciertas sustancias con nuestros receptores olfativos o gustativos. La audición pone en contacto el psiquismo con campos vibratorios externos producidos en el aire; es también, por tanto, un efecto en el cuerpo producido por la vibración externa sobre el tímpano. De la misma forma, la kinestesia es una sensación somática: sentimos el cuerpo moviéndose; a ello contribuye la actuación de los sentidos del equilibrio y otro conjunto de receptores que detectan también las transformaciones en músculos y articulaciones, permitiendo también la propiocepción. La cenestesia, o sensibilidad visceral, es además una sensación somática. Igualmente podemos decir, por último, de otras sensaciones como son el calor, frío o dolor.

Dejando aparte la percepción visual, vemos que todos los sentidos son, en último término, somáticos. Es decir, lo sentido – aquello que es propiamente objeto de sensación – es un efecto somático, *en* el cuerpo: un ruido, un sabor, un olor, un frío, un calor, un dolor, etc. Sin embargo, es también verdad que los sentidos somáticos nos hacen sentir el cuerpo en el mundo externo. La sensación somática no está encerrada en sí misma. Apunta siempre hacia realidades externas. El equilibrio nos hace sentir en un mundo de fuerzas externas; el ruido viene de un lugar; el gusto y el olor provienen de la acción de sustancias externas específica.

Además, vemos también que, entre los sentidos somáticos, dos de ellos contribuyen con mayor fuerza a producir la sensación del cuerpo en un ámbito físico exterior: los sentidos del equilibrio y de la audición. La razón es que ambos producen una sensación de lugar y una direccionalidad manifiesta que apuntan al exterior. El equilibrio, en efecto, nos hace sentir la posición corporal en referencia a un marco direccional de fuerzas externas; por la audición sentimos la dirección y el lugar de los que provienen los efectos vibratorios específicos que captamos.

Sistema visual y sistemas somáticos son dos grupos fundamentales de sistemas de sensación-percepción: El primero nos abre al mundo externo; el segundo nos hace sentir el propio cuerpo. En efecto, la visión permite una sensación a distancia mediada por la incidencia de la luz sobre los receptores en la retina; en ella el objeto de sensación – lo sentido - es ante todo el mundo externo. En la visión hay también efectos corporales complejos desde que la luz entra en el globo ocular; pero la sensación fenomenológica predominante es, en circunstancias normales, la de “exterioridad” del objeto de sensación visual. En cambio, en los sistemas somáticos, aunque hay también una referencia al exterior, predomina la sensación corporal interna. El sentido somático más cercano a la visión es, sin duda, la audición, ya que nos proporciona la sensación inequívoca de la dirección y lugar de los que provienen los sonidos. Pero se trata de una referencia indefinida que no presenta la potente precisión objetiva y externa de la visión.¹⁶⁴

2.1.6 Percepción del fotógrafo.

El ser humano es un sistema abierto que recibe señales e informaciones de su entorno. Gracias a sus sentidos, en particular su visión, configura en su mente una imagen de la realidad. Por medio de la percepción, la memoria visual y la aptitud por distinguir las informaciones recibidas, integra elementos de conocimiento en su

¹⁶⁴ MONTSERRAT, Op. Cit. p448.

espíritu. Las escuelas estructuralistas, y en especial la teoría psicológica de la *Gestalt*, demostraron el carácter esencialmente activo de la visión, que no sólo es el de registrar los estímulos externos, sino el de cumplir una función fundamental en la orientación y el desarrollo humanos, y su acción sobre el mundo.

La percepción sigue efectivamente un proceso estructurante, sin embargo el universo exterior no es en sí mismo estructurado: es el hombre quien lo organiza y le impone orden y sentido al percibirlo y reflexionar. Organizar el entorno visual es sobre todo discriminar los estímulos observados, distinguir entre forma y contexto, entre figura y fondo. Todo en este mundo se presenta en un contexto y es modelado por éste; ver un objeto en el espacio es verlo en contexto. La percepción discrimina, compara y configura así en el cerebro una "*jerarquización*" de lo percibido, es decir, un orden, valores y secuencias de relaciones.¹⁶⁵

La visión es entonces una fuerza esencial del conocimiento, de la memoria y del pensamiento. Pensamos en imágenes, más que en palabras. Los pensamientos influyen en lo que vemos, y viceversa, de modo que se establece una reciprocidad intrínseca entre lo que aprendemos y lo que realizamos, o lo que percibimos de nuestro entorno y lo que hacemos sobre él.

Actividad selectiva y condición constructiva son entonces características psicológicas esenciales de la visión. Sin el interés selectivo, la experiencia sería un caos completo: el mundo se nos aparecería, visualmente, como una continuidad amorfa. Nosotros no percibimos la totalidad de un campo visual determinado, sino solamente aquellas figuras que se oponen, en su entidad, sobre un contexto, o sobre un fondo indiferenciado.

La noción de fondo y forma es una de las aportaciones principales de la teoría de la *Gestalt*. Percibir una forma sobre un fondo es aprehender la totalidad signifi-

¹⁶⁵ **COSTA** Joan, *El lenguaje fotográfico*, Madrid, Ibérico Europa de Ediciones S.A., 1977, p23.

cativa de un conjunto visual. La condición estructurante de la percepción establece una relación entre los distintos elementos percibidos. El pensamiento es fundamentalmente estructurante, organizador y sintetizador, en su función vinculada a la percepción. La percepción visual no es, pues, en modo alguno un registro meramente pasivo del material estimulante, sino un interés activo de la mente. La visión, que se halla conectada con el cerebro, es también una fuerza primordial de la memoria, la cual es a su vez un factor decisivo determinante del pensamiento y de la acción.

Otro aspecto de la psicología de la percepción – que incide en la selectividad de la visión - es que nosotros solamente vemos aquello que se identifica con nuestro interés latente, nuestros patrones internos y nuestras expectativas. Lo percibido es interiorizado, subjetivado, y en ello se manifiestan la personalidad individual y la aptitud creativa.¹⁶⁶

Se pueden observar, en la actitud del fotógrafo, aquella actividad selectiva y organizadora de la percepción, sus efectos sobre memoria y pensamiento visuales, así que como el potencial creativo del individuo. El fotógrafo practica esa gimnasia visual, mental, imaginativa, de “*recortar*” objetos de la realidad, de fragmentar el entorno en imágenes, de extraer las figuras de su contexto y cambiárselo, de establecer un juego alternante entre figuras y fondos, de abstraer y proyectar en todo ello su modo subjetivo – creativo - de ver y pensar las imágenes.¹⁶⁷

Al proceso de la percepción de un objeto dentro de un campo visual se añade la sensibilidad y el estilo del fotógrafo. Pero un objeto social no es sólo objeto físico del entorno connotado de signos y valores. Es también un objeto artificial y cultural. Por tanto, la visión del fotógrafo no sólo esta influenciada por los objetos “*vivos*” o “*naturales*” de la realidad (paisaje, figura, etc.), sino que también lo está, y en gran medida, por las fotografías anteriores que ha visto, su memoria y su cultura

¹⁶⁶ COSTA, Op. Cit. p24.

¹⁶⁷ COSTA, Op. Cit. p25.

visual. El fotógrafo dispone de una reserva memorística de fotografías vistas, las cuales operan en buena medida sobre la percepción de los objetos del entorno y su modo de ver la realidad. El movimiento perceptivo estará entonces caracterizado por las interrelaciones entre los estímulos percibidos, la personalidad, la sensibilidad del fotógrafo y también su memoria y cultura visuales. A lo cual podemos añadir los códigos sociales de comunicación.¹⁶⁸

✓ Como sentido fundamental, la visión permite al fotógrafo observar su sujeto, definir un encuadre, manipular sus instrumentos y crear una imagen fotográfica significativa. La conducción de la mirada, la relación entre espacio y forma son cuestiones artísticas importantes. Y la explicación de la visión humana en general, nos ayuda a entender la relación de la mirada con las masas simples, las oposiciones entre espacio y forma, el encuadre y la corrección de lo percibido por la conciencia. El interés del ser humano por ilustrar su mundo con imágenes a todo lo largo de su historia, está relacionado con su deseo de aprehender mejor su entorno. Hoy en día, la fotografía y el film ejercen una influencia muy importante sobre la percepción, estimulando así los sentidos del público.¹⁶⁹

Pero ver no es simplemente mirar apresuradamente. Mirar expresa una direccionalidad de todos los órganos corporales, y de esta direccionalidad saca el artista su poder creador. Ayudado por medios técnicos, el fotógrafo pretende grabar una imagen visual de su modelo en un momento determinado. El espectador sabe que la imagen final debe su calidad a la interpretación del artista, sin embargo el público suele considerarla como una grabación exacta de lo que el

¹⁶⁸ COSTA, Op. Cit. p39.

¹⁶⁹ FONTCUBERTA Joan, *¿Cómo percibe el fotógrafo? Conversación entre Raul Hausmann y Werner Gräff*, in *Estética fotográfica: selección de textos*, Barcelona, Ed, Blume 1984, p151.

operador ha visto. Por tanto, el fotógrafo conoce su arte, tiene experiencia de su técnica y reflexiona según las características de su material óptico. Su visión fisiológica es bien diferente de lo que transmite la lente de su cámara, pero gracias a su cultura y talento, el operador elabora una imagen fotográfica satisfactoria para el espectador. No se trata solamente de una interpretación artística de la realidad visual, sino de una codificación cultural destinada a ser interpretada y decodificada por el público.

2.2 El oído del fotógrafo.

2.2.1 El mecanismo de la audición.

2.2.2 Espacio auditivo del fotógrafo.

El oído humano suele ser considerado como un sentido más pobre que el de la vista. Para un fotógrafo, no suele ser imprescindible, ya que el sonido no se registra mecánicamente en la imagen. Se trata sin embargo de un sentido importante en la comunicación humana. La vista es probablemente mil veces más eficaz que el oído en recoger información en sujetos normalmente vivos y vigilantes, así que el espacio abarcado por el oído sin ayuda técnica es en extremo limitado: En un radio de 6 m, el oído es muy eficiente. A unos 30 m, la comunicación oral es posible en una sola dirección, a un ritmo algo más lento que a distancias de conversación, mientras que la comunicación en dos sentidos se altera considerablemente. Más allá de esa distancia, la relación auditiva empieza a desbaratarse rápidamente. Por otra parte, el ojo sin ayuda recoge una extraordinaria cantidad de información dentro de un radio de cerca de 100 m y todavía es muy eficiente para la interacción humana a 1.5 km. Los impulsos que activan el oído y el ojo difieren tanto en velocidad como en calidad. A temperatura de 0°C (32°F) al nivel del mar, las ondas sonoras viajan a 335 m por segundo mientras los rayos luminosos viajan a 300.000 Km por segundo. Durante su acción fotográfica, el operador se basa extremadamente sobre los aspectos visuales de su modelo. Pero, además de la comunicación verbal que le procura el oído, ese sentido le permite quedar en contacto con el medio ambiente. Fijándose en lo visual, mirando a través de su cámara, el fotógrafo pierde parte del contacto con el entorno, y también con su modelo. El oído le permite restablecer esa relación alterada, aunque sea durante el tiempo del disparo.

La cámara fotográfica registra exclusivamente la apariencia visual del modelo, así que los aspectos sonoros deberán ser interpretados y traducidos visualmente por el artista. Sin embargo la cantidad de información manejada por ambos sistemas es importante. A pesar de las diferencias, la vista y el oído pueden ser grabados técnicamente con mucha calidad gracias a sistemas modernos sofisticados. Pero no sólo hay una gran diferencia de cantidad y género en la información que pueden tratar los dos sistemas de recepción sino también en la cantidad de espacio que pueden sondear eficazmente. El carácter direccional de un sonido parece más vago que una información visual: Una explosión es difícilmente localizable a partir de una cierta distancia, mientras no sería el caso con un alto muro o una pantalla que cubriera un panorama. El espacio visual tiene por eso un carácter enteramente diferente del auditivo. La información visual tiende a ser menos ambigua y a concentrarse más que la auditiva. Una excepción de gran importancia es el oído de una persona ciega, quien aprende a atender selectivamente las audiofrecuencias más altas, que le permiten localizar los objetos situados en una habitación.¹⁷⁰

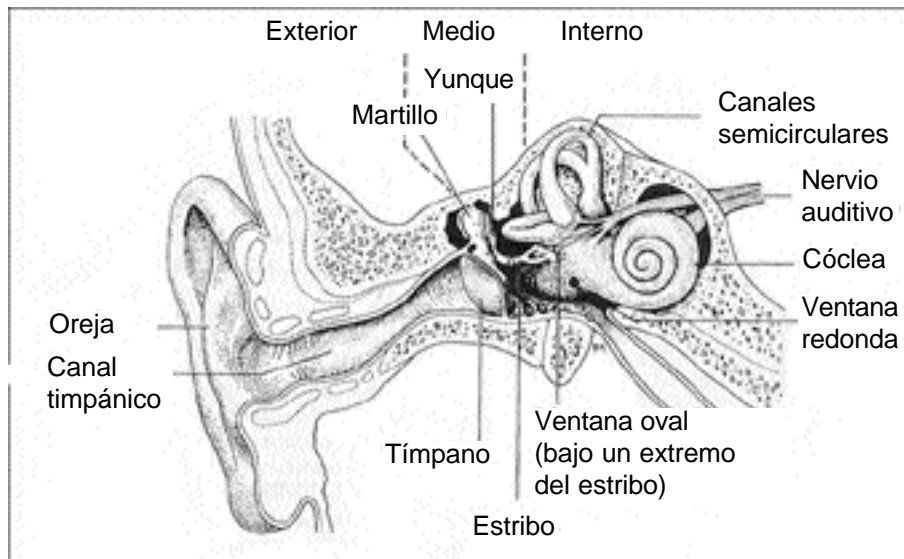
2.2.1 El mecanismo de la audición

La estructura del oído transforma las vibraciones del aire en energía eléctrica. Un objeto emite sonido cuando sus vibraciones producen ondas de presión en el medio que le rodea. El sonido se origina como perturbación o alteración de las moléculas de una determinada sustancia, y en cierto modo, sería una forma peculiar de movimiento. Las vibraciones mecánicas se desplazan por el aire alterando las moléculas que lo constituyen.¹⁷¹

¹⁷⁰ **HALL** Edward T, *La dimensión oculta*, México, Siglo veintiuno editores, 1972, pp 56-67.

¹⁷¹ **MONTSERRAT** Javier, *La percepción visual*, Madrid, Ed. Biblioteca Nueva, 1998, pp 472-475.

El oído consta de tres partes: el oído externo, el oído medio y el oído interno. La palabra "oído" en la conversación cotidiana, suele referirse a la oreja. Y además de su aspecto estético y del hecho de permitir llevar gafas o audífonos, tiene también importancia en la localización de los sonidos. Las dos funciones principales del oído externo consisten en modificar la presión sonora que llega a la membrana timpánica,



Sistema auditivo humano [Adaptado de Goldstein]

y localizar espacialmente los estímulos. Sin embargo la mayor actividad del oído relacionada con la audición se realiza en las estructuras interiores de nuestra cabeza, que no son accesibles a la visión. Es a estos lugares ocultos adonde deben viajar las ondas sonoras para poder ser oídas.

Al llegar a la membrana timpánica, situada al final del canal auditivo externo, las ondas sonoras aéreas alcanzan el oído medio. Se trata de una pequeña cavidad, de unos dos centímetros cúbicos de volumen, limitada en un extremo por la membrana timpánica y en el otro por la estructura ósea llamada cóclea. Al nivel del oído interno, las vibraciones de naturaleza aérea se convierten en vibraciones mecánicas. En esa parte más profunda, una subestructura con forma de caracol, la cóclea, lleva receptores denominados células ciliares. Estas células, contienen pequeñas estructuras

llamadas cilios, que se doblan cuando vibra el líquido existente en el interior de la cóclea. El doblamiento de los cilios genera señales eléctricas enviados al cerebro a través del nervio auditivo.¹⁷²

2.2.2 Espacio auditivo del fotógrafo.

A partir del sonido emitido por una fuente sonora, y a una cierta distancia, el ser humano puede localizarla en el espacio sin emplear obligatoriamente la vista. Este logro perceptivo tan obvio, resulta de un hecho anatómico fundamental: disponemos de dos orejas separadas una de otra por una determinada distancia. Esa observación nos remite al proceso de la toma fotográfica, cuando el operador se concentra en lo visual, enfocando su mirada en alguna dirección, quedando atento a su entorno gracias a su oído.

Solemos ser más conscientes de nuestro espacio auditivo que de cualquier otro espacio que nos rodea: el espacio auditivo de los árboles meciéndose con el viento, el tráfico, la gente hablando y los perros ladrando. Consideramos esos sonidos como parte de un espacio auditivo, ya que al escucharlos solemos poder indicar su procedencia. La percepción de un coche aproximándose, de la gente hablando detrás de nosotros o de un avión en el cielo, son percepciones usuales que dependen de la capacidad para localizar los sonidos en el espacio.¹⁷³

Pero la percepción del espacio no es sólo cuestión de lo que puede percibirse sino también de lo que puede eliminarse. Las personas que se han criado en diferentes culturas aprenden de niños, sin que jamás se den cuenta de ello, a excluir cierto tipo de información, al mismo tiempo que atienden cuidadosamente a información de otra clase.

¹⁷² **GOLDSTEIN E.B.**, *Sensación y percepción*, Madrid, Debate, 1984, pp 384-385.

¹⁷³ **GOLDSTEIN E.B.**, Op. Cit. p406.

Una vez instituidas, esas normas de percepción parecen seguir perfectamente invariables toda la vida. Los japoneses, por ejemplo, excluyen visualmente de muchos modos, pero se conforman con paredes de papel para la eliminación acústica. En cambio, los alemanes y los holandeses necesitan paredes gruesas y puertas dobles para eliminar los ruidos, y tienen dificultades en atenerse únicamente a su capacidad de concentración para excluirlas. Así, entre dos habitaciones del mismo tamaño, aquella aislada acústicamente les podrá parecer más amplia y confortable que la otra.¹⁷⁴

En un retrato fotográfico, el operador y su modelo disfrutan del mismo espacio auditivo. Lo componen los sonidos existentes en el entorno de la escena fotográfica, y mientras el operador privilegia su espacio visual en dirección hacia el modelo, su espacio auditivo permanece más amplio, sin dirección específica. Se trata naturalmente de una característica del oído. Le permite entonces mantener contacto con el medio ambiente por detrás de su cuerpo.

Otra diferencia del oído con la vista es la reciprocidad que produce la mirada cara a cara. En esencia, el ojo no puede tomar nada sin traicionarse; mientras el oído es un órgano mucho más discreto, que capta los sonidos de manera más indiferente. Y la forma externa del oído parece casi simbolizar esta condición; es el menos movido de todos los órganos de la cabeza y actúa como un apéndice pasivo de la figura humana. En cambio, es incapaz de desviarse o cerrarse, como los ojos. No hace más que recibir, es cierto, pero está condenado a recoger todo tipo de sonido presente en sus cercanías, y aceptar sus consecuencias. Unido a la boca, al lenguaje, el oído participa al en el acto de la comunicación, pero aún aquí lo hace en pura alternación y réplica, pues no se puede hablar perfectamente mientras se oye, ni oírse bien, mientras se habla. En cambio, la vista funde ambas cosas en una relación de comunicación directa y recíproca.¹⁷⁵

¹⁷⁴ **HALL** Edward T, *La dimensión oculta México*, Siglo veintiuno editores, 1972, pp 56-67.

¹⁷⁵ **SIMMEL** Georg, *Sociología, estudios sobre las formas de socialización*, Madrid, revista de Occidente, 1976, p683.

✓ El fotógrafo puede entonces hablar con su modelo, y escucharle mientras actúa. Algunos artistas privilegian ese contacto durante la toma, mientras otros rompen esa relación. En cierto modo, la cámara fotográfica representa sin embargo una barrera en la comunicación humana: El operador esconde, durante el tiempo del disparo, parte de su rostro detrás de la cámara, lo que puede ser apreciado por el modelo como señal de ruptura en la relación. Como sentido directamente implicado con el lenguaje verbal, el oído puede suavizar esa perturbación. El oído queda entonces muy ligado a la vista. El fotógrafo lo aprovecha para percibir los objetos a distancia, y mantener de modo verbal la comunicación con el ambiente, mientras sigue el proceso fotográfico. Considerando la importancia de la escucha en las relaciones humanas, entendemos la importancia del oído y de la percepción del entorno en una situación fotográfica.

2.3 El tacto en fotografía

2.3.1 Sistema táctil.

2.3.2 Percepción del espacio.

2.3.3 Conducta táctil.

En la realización de una imagen fotográfica así como en la relación fotógrafo-modelo que estudiamos, el sentido del tacto no parece tener mucha importancia. Entendemos fácilmente que el acto fotográfico privilegia los sentidos de distancia como la vista y el oído. También en la sociedad moderna, estos sentidos quedan claramente favorecidos en detrimento de los sentidos de proximidad y de contacto humano, como el tacto; siendo éste sin embargo el más humanizador, y en muchos aspectos el más crucial de todos los sentidos.¹⁷⁶

Se trata de un sistema de proximidad que implica, entre dos personas, una experiencia mutua. A través de la ropa o de manera directa, la piel de uno entra en contacto con la piel del otro, provocando una toma de consciencia de los individuos. El fenómeno de la comunicación táctil ha estado asociado generalmente al galanteo y las relaciones amorosas. La comunicación y la relación a través del tacto son diferentes de las que



Fotografía de una huella digital humana.

se producen mediante el gesto, la voz, la proxémica y la mirada. El tacto puede ser perturbador sobre todo en un contexto inadecuado. Generalmente, el tacto no se emplea en fotografía, en particular por la separación espacial y voluntaria entre fotógrafo y modelo. Pero ese sentido no implica obligatoriamente una relación entre

¹⁷⁶ MONTAGU Ashley y MATSON Floyd, *El contacto humano*, Barcelona, Paídos, 1983, p100.

dos personas, y permite a los humanos aprehender su espacio. La piel es también sensible al calor, al frío, a la presión y al dolor, según la sensibilidad de la persona, su estado emocional y la parte del cuerpo de que se trate. Además, el cuerpo humano está dotado de zonas erógenas, zonas cosquillosas y zonas duras, esas últimas menos sensibles. Gracias a su piel, el humano queda en perpetuo contacto con el mundo exterior, y existe siempre, por lo menos, la presión del suelo contra la planta del pie, o la del asiento contra las nalgas. El medio ambiente, la presión del aire, el viento, el sol, la luz, la niebla, las ondas acústicas y a veces otros seres humanos, afectan a la piel. Mientras las otras formas de comunicación ayudan a mantener las distancias, el tacto se emplea de forma aparentemente inconsciente. Considerado como sentido menos cerebral que la vista y el oído, el tacto permite nuestra apreciación de la profundidad, del espesor y de las formas; sentimos, amamos, odiamos y nos ablandamos por mediación de los corpúsculos táctiles de nuestra piel.¹⁷⁷

2.3.1 Sistema táctil

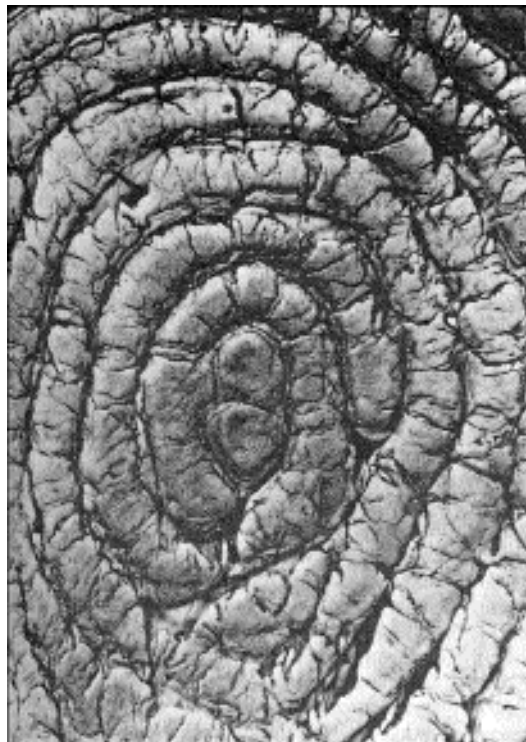
La parte visible de la piel es la porción más externa del tejido que la forma, la epidermis. Esta compuesta por varias capas flexibles de células muertas. La piel tiene ciertas funciones, entre las cuales está el proteger al cuerpo de la suciedad y la humedad y a la vez permitir que el sudor escape; lo que ayuda a mantener la temperatura adecuada en nuestros cuerpos. Otra función de la piel es la de transmitir información sobre los estímulos exteriores. El calor del sol, el frío del viento o el placer de una caricia. Estas percepciones surgen gracias al tejido interno de la piel, la dermis, que contiene numerosas terminaciones nerviosas y receptores.¹⁷⁸

¹⁷⁷ **GARCÍA FERNÁNDEZ**, Jose-Lorenzo, *Comunicación no verbal: periodismo y medios audiovisuales*, Madrid, Ed. Universitas, 2000, p154.

¹⁷⁸ **GOLDSTEIN E.B.**, *Sensación y percepción*, Madrid, Debate, 1984, pp 92-93.

La piel de un adulto medio, ocupa unos 18000 centímetros cuadrados y pesa unos tres kilos y medio, constituyendo el 16 ó 18 por ciento del peso total del cuerpo. Se estima que hay unos 5000 receptores por cada 100 centímetros cuadrados, o sea un total de 900.000 receptores sensoriales. Los puntos táctiles varían desde 7 a 135 unidades por centímetro cuadrado. El número de fibras sensoriales que entran en la espina dorsal supera el medio millón.

Como órgano sensorial más grande y antiguo del cuerpo, la piel permite al organismo aprehender lo relacionado con su entorno. Ella es el medio, en todas sus partes diferenciadas, por el cual el mundo externo es percibido. La cara y la piel, como órganos sensoriales, comunican al cerebro un conocimiento del entorno externo, y también cierta información relativa al sistema nervioso interno y a la mente del individuo. En otras palabras, la piel es un gigantesco sistema de comunicaciones que



Fotografía de poros de piel humana.

lleva señales y mensajes del medio externo a la atención de la mente. Cualquiera que sea la forma en que una persona o un acontecimiento físico afecten a un individuo por el tacto, es evaluado en los sistemas nervioso y mental del individuo.¹⁷⁹

Las funciones de la piel, como órgano sensorial, son múltiples: desde el control del peso de nuestra ropa hasta el calor, el frío o el dolor. La piel regula también la temperatura del cuerpo, y le protege contra los agentes mecánicos, radiaciones, así

¹⁷⁹ MONTAGU Ashley y MATSON Floyd, *El contacto humano*, Barcelona, Paídos, 1983, pp 101-102.

como contra las invasiones de sustancias y organismos extraños. Además, interviene en el metabolismo y almacenamiento de las grasas, así como en el de las sales y el agua mediante la transpiración.¹⁸⁰

La comunicación de emociones, en particular las de amor y tristeza, a través del tacto, resultan básicas y primitivas en el ser humano. La influencia de las experiencias táctiles juega entonces un importante papel sobre el desarrollo de la conducta. La falta de contacto físico puede ser muy perturbadora en un ser humano, aumentando así su aislamiento y soledad. Así, el tacto sería uno de los motores de nuestra relación social y emocional con los demás.¹⁸¹

2.3.2 Percepción del espacio

Asociado a los demás sentidos, el tacto permite al fotógrafo aprehender su medio ambiente, desde el calor hasta la presión del viento, o bien la tranquilidad de una escena. Como receptores inmediatos, la piel y los músculos le permiten apreciar el espacio, y su experiencia visual, relacionada con su percepción espacial, le concede una evaluación personal del escenario. Los jardines japoneses son ejemplos de relación entre experiencia visual y participación cenestésica: en ellos la percepción espacial implica la colaboración de sensaciones musculares del espectador. La falta de espacio esta compensada por una exageración del espacio visual mediante una mayor participación física de la persona. La disposición de los muebles en espacios interiores depende también de la cultura, de la moda y de los gustos de sus habitantes. Y aunque el espacio parezca diferente en una imagen fotográfica, el operador puede tomar en cuenta la sensación transmitida al modelo en aquel instante; y su influencia en el proceso.

¹⁸⁰ **GARCÍA FERNANDEZ**, Jose-Lorenzo, *Comunicación no verbal: periodismo y medios audiovisuales*, Madrid, Ed. Universitas, 2000, p154.

¹⁸¹ **MONTAGU** Asley, *El sentido del tacto*, Madrid, Aguilar, 1981 p.3 In **GARCÍA FERNANDEZ**, Op. Cit. pp 154-155.

El papel de los ojos es tan importante para un fotógrafo, que suele olvidar que la piel es un órgano principal de los sentidos. Ayudado por músculos y nervios, el sistema sensorial informa al ser humano del espacio, de lo que acontece cuando se desplaza y también de las sensaciones de calor, frío, contacto y dolor. La piel posee importantes propiedades térmicas, y una elevada capacidad de emitir y descubrir el calor radiante (infrarrojo). Gracias a cambios de temperatura de la piel de diversas partes de su cuerpo, el ser humano envía y recibe mensajes acerca de su estado emocional. El enrojecimiento del rostro es una señal bien visible y, como acontece también en la gente de piel oscura, sabemos que no se debe sólo a un cambio de coloración de la piel. En realidad, los vasos sanguíneos de las sienes y la frente se hinchan y la mayor afluencia de sangre eleva la temperatura en la región enrojecida. Además la temperatura exterior al cuerpo influye mucho con el modo en que las personas se sienten apretadas. La interpretación del espacio difiere entonces según el grado de temperatura percibida. Así, un ambiente caluroso parece más pequeño que uno frío.

La relación del fotógrafo con los objetos se da también en el tacto, ya que las experiencias visuales y táctiles son difícilmente separables en la vida cotidiana. En ese asunto, el pintor Braque distinguía entre espacio visual y táctil del siguiente modo: el "*espacio táctil*" separa al espectador de los objetos, mientras que el "*espacio visual*" separa los objetos unos de otros.¹⁸²

El psicólogo James Gibson relaciona también la vista con el tacto. En los límites de lo posible, el fotógrafo, como todo ser humano, explora activamente con ambos sistemas. Gibson distingue entre tacto activo - exploración táctil - y tacto pasivo - ser tocado -. Además, la memoria de las experiencias táctiles nos hace apreciar la textura de un objeto, aunque su presentación sea solamente visual. Para mucha gente, los momentos más íntimos de la vida se asocian con las cambiantes texturas de la piel, transmitiendo mensajes con significado universal.

¹⁸² **HALL** Edward T, *La dimensión oculta*, México, Siglo veintiuno editores, 1972, pp 68-83.

Según Edward T. Hall, la cultura y la educación intervienen en la relación del ser humano con su ambiente. La gran sensibilidad de la piel a los cambios de calor y de textura, no sólo opera para avisar al individuo de los cambios emocionales producidos en los demás sino que además le informan acerca del medio ambiente. Para una persona, la sensación del espacio está muy ligada con la sensación de sí misma y resulta ser una íntima transacción con su medio. Se puede decir que el ser humano tiene aspectos visuales, cenestésicos, táctiles y térmicos de su propia persona que pueden ser inhibidos o favorecidos en su desarrollo por el medio.¹⁸³

Para el psicólogo Donald D. Hoffman, todas las sensaciones y percepciones del ser humano son fruto de sus construcciones. En general, la gente piensa que el tacto ofrece un contacto directo con la realidad. Se sabe que la vista puede engañar, y puede que construyamos lo que vemos, pero damos una garantía más firme al tacto. Ante cualquier duda mientras se contempla algún objeto, empleamos el tacto, en la medida de lo posible, para disipar aquella duda. Y suponemos que eso es definitivo, porque ese toque le da un contacto directo con la realidad. Pero según Hoffman no es así: el tacto es un proceso creativo, tanto como la vista. Así, cuando pasamos la mano sobre una piedra o algún objeto metálico, por ejemplo, y sentimos la textura de su superficie fría y lisa, construimos lo que sentimos. O bien, buscando llaves en un bolsillo, dividimos el mundo del tacto en objetos separados y tangibles, por el medio de un proceso tan activo como cuando dividimos nuestro campo visual en objetos aislados y visibles. Y cuando, con los ojos cerrados, extendemos la mano, sintiendo su posición y orientación en el espacio, sintiendo el movimiento, la temperatura del aire y la tensión de los músculos del brazo, en esa acción somos nosotros los que creamos todos los aspectos de este conjunto de "sensaciones".¹⁸⁴

¹⁸³ **HALL**, Ibidem, pp 68-83.

¹⁸⁴ **HOFFMAN** Donald D. *Inteligencia visual*, Ed. Paidós Ibérica, Barcelona, 2000, p243.

2.3.3 Conducta táctil

A pesar del trato impuesto por los comportamientos sociales modernos, el tacto es una marca substancial en las relaciones humanas. Puede comprender la caricia, el golpe, el sostener, el guiar los movimientos de otro y otros ejemplos más específicos. Es manifestación de apoyo afectivo y tiene muchas otras significaciones. La comunicación táctil es probablemente la forma de comunicación más básica y primitiva. En realidad, la sensibilidad táctil es el primer proceso sensorial que entra en funcionamiento. Cuanto mayor es la emoción - como se refleja en las expresiones faciales - y más íntima la relación percibida, mayores son las oportunidades de contacto táctil.¹⁸⁵

Generalmente, un fotógrafo no desarrolla el tacto directo en relación con su modelo. El campo visual y la imagen estarían afectados, pero aquel sentido no queda totalmente inhibido en una toma fotográfica. Extremadamente ligado a los demás sentidos, el tacto se manifiesta bajo diferentes formas. Y en muchas situaciones, además de la fotográfica, el tacto se emplea con variados significados. El autor Mark L. Knapp propone la clasificación siguiente, de los diversos tipos de contacto de acuerdo con los mensajes comunicados:

- Funcional-profesional: La intención comunicativa de este contacto táctil impersonal, a menudo "frío" y burocrático, esta en el deseo de hacer cumplir alguna tarea, ejecutar un servicio. Se considera a la otra persona como un mero objeto, no como una persona, y no hay ningún tipo de mensaje íntimo o sexual que interfiera con la tarea que se tiene entre las manos. Esa situación puede ser un ejemplo de la relación fotógrafo-modelo durante la preparación de la toma, del mismo tipo que la relación médico-paciente.

¹⁸⁵ **KNAPP** Mark L, *La comunicación no verbal. El cuerpo y el entorno*, Barcelona, Ed. Paídos Comunicación, 1980, pp 210-215.

- Social-cortés: La finalidad de este tipo de toque es la de afirmar la identidad de la otra persona como perteneciente a la misma especie. El apretón de manos es el mejor ejemplo de este tipo de contacto.
- Amistad-calidez: Esta clase de conducta de toque reconoce más el carácter único del otro, y expresa afecto por esa persona; considerada amiga.
- Amor-intimidad: El tacto expresa aquí un vínculo o atracción emocionales. La otra persona es el objeto de nuestros sentimientos de intimidad o amor.
- Excitación sexual: Se trata del contacto como expresión de excitación física. La otra persona es, en este caso, una expresión común, un objeto sexual.¹⁸⁶

El contacto - por lo menos el más impersonal - se produce en todo nuestro entorno, lo percibamos o no. En una imagen fotográfica parece imposible que el operador toque directamente a su modelo durante la toma, ya que quedaría registrado su cuerpo en la copia. El tacto - generalmente "*funcional-profesional*" se efectúa entonces en las preparaciones de las tomas.

✓ Las imágenes fotográficas solicitan la vista del espectador, sin embargo las percepciones naturales no son totalmente separadas. A menudo, las sensaciones se combinan y la percepción es cenestésica. Una imagen de agua puede sugerir una sensación de frescura, táctil. Una imagen saturada, puede dar una impresión de ruido, sonoro. Esas equivalencias se basan en nuestra experiencia sensorial individual y hacen intervenir nuestra memoria. Las sensaciones implican también los códigos morfológicos y cromáticos presentes en una imagen.

¹⁸⁶ **KNAPP**, Op. Cit, pp 219-220.

La mayoría de las imágenes, aunque materialmente planas y sin espesor, sugieren impresiones ligadas al tacto: espesor, densidad, dureza, fluidez, rugosidad, liso, granulación, temperatura, etc. El tipo de soporte empleado para la copia provocará impresiones que el ojo capta en función de sus aspectos. Interviene también la técnica, la sensibilidad de la película, su granulación, su reacción a la luz, los productos y el papel empleado en el revelado.¹⁸⁷

En el momento de la toma, el propio fotógrafo visualiza mentalmente la transformación que producirá todo el proceso fotográfico. Sabe que las informaciones táctiles que recibe, deben ser reinterpretadas, con medios técnicos, para transmitir las visualmente.

Por otra parte, para un fotógrafo, el hecho de tocar a su modelo puede ser algo tabú, o por lo menos entrar en contradicción con su trabajo. Sin embargo, el sentido del tacto no se limita a la acción de tocar. La piel es el órgano que protege nuestro cuerpo de las agresiones del mundo exterior, y también nos transmite informaciones acerca del calor, del frío, o del estado del suelo en que caminamos. Son percepciones importantes para el fotógrafo y también para su modelo. Este sentido implica un espacio táctil que influye en las relaciones humanas. El fotógrafo consciente de ello, sabrá a qué distancia mantenerse, y controlar las reacciones de sus modelos.

¹⁸⁷ **FOZZA** Jean-Claude et al, *Petite fabrique de l'image*, Ed. Magnard, Paris, 1993, p168.

2.4 Olfato y Gusto del fotógrafo

2.4.1 Sistema olfativo.

2.4.2 Espacio olfativo.

2.4.3 El gusto.

La sociedad occidental moderna valora la ausencia de olores naturales del cuerpo, los cuales son combatidos gracias a perfumes y desodorantes. De ello resulta la uniformidad de nuestros ambientes y lugares de vida, y provoca una cierta pérdida de sensibilidad en el ámbito sensorial. También extingue los recuerdos, ya que el olor evoca recuerdos mucho más profundos que la visión o el sonido. El olfato es sin embargo uno de los medios más antiguos y fundamental de comunicación, y debió ejercer funciones importantes en nuestro pasado. Con varias funciones, no sólo caracteriza a las personas, sino que informa del estado emocional de otras criaturas. El olfato - mucho más desarrollado en la mayoría de los animales que en el humano - permite localizar los alimentos, demarcar el territorio, además de tener una capacidad de excitación sexual.¹⁸⁸

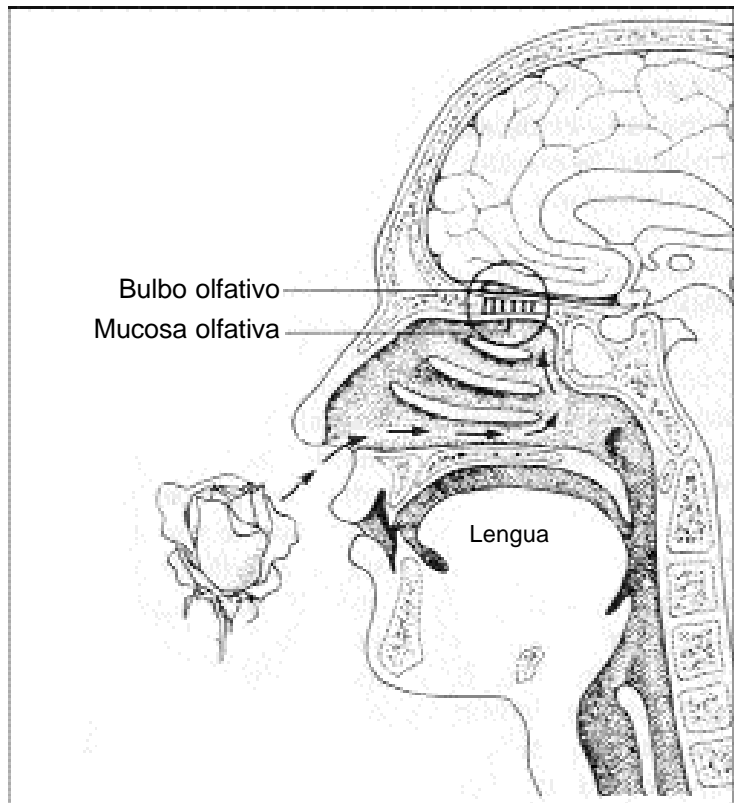
En fotografía, los sentidos del olfato y el gusto parecen insignificantes en el momento de la toma. Aparte de su influencia en el operador y su modelo, los olores presentes en la escena no serán transmitidos directamente en la imagen. Deberán ser interpretados y traducidos por el artista, en un lenguaje visual explícito. La fotografía publicitaria para perfumes, por ejemplo, cuida especialmente el contexto visual de manera que despierte en el espectador recuerdos o impresiones olfativas agradables.

¹⁸⁸ **HALL** Edward, *La dimensión oculta*, México, Siglo veintiuno editores, 1972, p62.

2.4.1 Sistema olfativo

Cuando se huele algo, algunas de las moléculas de la sustancia sólida se desprenden y llegan con el aire hasta a la nariz. Se desplazan hasta la mucosa olfativa y al contactar con los cilios receptores, se produce una señal eléctrica enviada a través de las fibras nerviosas al bulbo olfativo. Allí, las fibras de los receptores hacen su primera *sinapsis* - contacto entre neuronas - y sigue un proceso complejo hasta la interpretación hecha por el cerebro.

Existen miles de olores diferentes que no podemos describir adecuadamente por falta de lenguaje específico referido a la cualidad del olor. La solución de la industria de perfumería es la de utilizar nombres tales como "violeta salvaje" o "violeta suave" para



Sistema olfativo humano [adpatado de Goldstein]

distinguir entre los distintos olores a violeta. Se han hecho muchos intentos para encontrar una forma de clasificar los olores y dar algún orden a esta confusa situación. Uno de los intentos mejor conocidos es el prisma de olor de Henning. Tiene seis esquinas en las que se localizan en particular las cualidades de pútrido, etéreo, resinoso, aromático, fragante y quemado.¹⁸⁹

¹⁸⁹ **GOLDSTEIN E.B.**, *Sensación y percepción*, Madrid, Debate, 1984, p453.

2.4.2 Espacio olfativo

En la comunicación humana, el olor corporal y en particular el aliento, quedan cargados de significados muy fuertes, así que tendemos a eliminarlos o sustituirlos; y nos educamos con la idea de no bañar a la otra persona con el aliento propio a menos de emitir mensajes de connotación sexual, por ejemplo. Sin embargo, muchas olfacciones ambientales como el café, las especias, las verduras, o la ropa recién lavada, etc. pueden dar una sensación de vida.¹⁹⁰

El fotógrafo, consciente de esa pérdida de sensación en la imagen, puede buscar medios visuales de sustitución, gracias a colores, texturas u objetos connotando olores explícitos. Además, los científicos pretenden que el humano confía más en sus ojos que en su nariz; debilidad del olfato considerada como ventaja en nuestra sociedad actual, ya que permite a las personas vivir en grupo, en aglomeraciones, y soportando olores inoportunos.¹⁹¹

Parece entonces que aprovechamos más los recuerdos de olores que los olores mismos. Sin embargo, a pesar de que no resulta esencial para la supervivencia del hombre, el olfato es un sentido más para percibir características del medio ambiente. Artistas plásticos y escritores han notado cómo nuestra sociedad tiende a ignorar muchos olores y controlar los ambientes olfativos. Sin embargo, el espectador de una imagen asocia - tal vez de manera inconsciente - su experiencia olfativa con la imagen visual que contempla. Resulta difícil para un fotógrafo transmitir un olor totalmente desconocido y novedoso para el espectador. El talento consiste aquí en aprovechar otras sensaciones atractivas. Lo cierto es que los olores mejor recordados por el ser humano son a menudo los más molestos, probablemente por ser los más potentes.

¹⁹⁰ **HALL** Edward, *La dimensión oculta*, México, Siglo veintiuno editores, 1972, p62.

¹⁹¹ **HALL**, Op. Cit. pp 56-67.

2.4.3 El gusto

Relacionado con el olfato, ya que ambos actúan conjuntamente en las comidas, el sentido del gusto interviene principalmente en los momentos de comida o degustación de alimentos por el ser humano. Aparte del acto físico de saboreo, operan los recuerdos gustativos, generalmente de manera muy atractiva; factor especialmente interesante para la fotografía publicitaria, aprovechando aquella atracción de manera comercial. El sabor es tal vez el más público de nuestros sentidos, ya que las personas suelen comentar sus experiencias de sabor al comer. En esos momentos, los olores de los alimentos alcanzan la nariz, lo que añade sabor a la comida. Sin embargo el gusto es un sentido con sus propias características, diferentes a las del olfato, y el placer de la comida se debe mucho a los receptores del gusto situados en nuestra lengua y boca. Y comentando las experiencias gustativas, enfatizamos el aspecto afectivo del gusto. Calificamos a los sabores como agradables o desagradables para determinar la comida que comer y aquella que evitamos.¹⁹²

El sentido del gusto se relaciona también con la vista: La apariencia de la comida juega un papel importante en las actitudes de las personas respecto a ella. Así, para transmitir sensaciones, la fotografía explota la relación existente entre un estímulo del campo visual y el mismo estímulo en el campo cerebral; o dicho de otra manera, la relación entre la realidad y nuestra experiencia de ésta.¹⁹³

En el caso del retrato, el gusto o su recuerdo no interviene tal vez directamente; excepto con alguna connotación directa. Sin embargo, lo atractivo de una imagen lo constituye su evocación de vida, expresada por la codificación de impresiones sensitivas.

¹⁹² **GOLDSTEIN** E.B, *Sensación y percepción*, Madrid, Debate, 1984, pp 465-464.

¹⁹³ **VILLAFANE** Justo, *Introducción a la teoría de la imagen*, Madrid, Pirámide, 1985.

✓ Frente a la significación sociológica de la vista y el oído, el olfato queda muy en segundo término entre los sentidos humanos. A primera vista, parece difícil traducirlo de manera visual. Pero la fotografía juega con recuerdos, con experiencias ya conocidas - en su amplitud humana - por el espectador. Gusto y olfato están relacionados con la vista. Y a pesar de su menor importancia en relación con la vista, aquellos sentidos han inspirado a numerosos artistas, escritores en particular como Marcel Proust, quien describió su conexión entre la "magdalena" de su desayuno cotidiano, y los recuerdos de su infancia. La fotografía actúa de manera similar, evocando recuerdos de experiencias vividas o simplemente conocidas por el espectador.

Según el sociólogo Georg Simmel, con el olfato no se forma un objeto, como ocurre con la vista y el oído, sino que la sensación queda encerrada dentro del sujeto, lo cual se simboliza en el hecho de faltar expresiones independientes y objetivas para significar sus diferencias. Cuando decimos que huele a ácido, queremos decir que huele como aquello que sabe a ácido. Las sensaciones del olfato escapan mucho más que las de los otros sentidos a la descripción por palabras.¹⁹⁴ Los artistas fotógrafos lo han observado, y ahí es donde reside la dificultad de transcripción e interpretación de este sentido.

¹⁹⁴ **SIMMEL** Georg, *Sociología, estudios sobre las formas de socialización*, Madrid, revista de Occidente, 1976, pp 686-687.

2.5 Comunicación no verbal del fotógrafo

2.5.1 Apariencia física.

2.5.2 Movimiento del cuerpo.

2.5.3 Proxémica.

2.5.4 Artefactos y factores del entorno

2.5.5 Efectos de las expresiones faciales y comportamiento visual

Además del idioma, el ser humano dispone de un lenguaje corporal para expresarse y relacionarse con su entorno. La postura y el movimiento del cuerpo, los gestos, la expresión del rostro y de la mirada, las sensaciones táctiles y olfativas son elementos de comunicación. Nueva ciencia incipiente, la *"comunicación no verbal"* investiga las relaciones humanas en su globalidad, no solamente al nivel verbal, es decir los gestos, posturas, distancias, etc. Tiende a minimizar la importancia dada anteriormente a las palabras en las relaciones humanas, considerando al humano como un ser multisensorial dotado, también, de un lenguaje verbal. Pero no resulta fácil separar las palabras de los gestos, y la formula no verbal es susceptible de una gran cantidad de interpretaciones. Algunos investigadores se niegan a hacerlo, prefiriendo emplear términos de *"comunicación"* o *"interacción cara a cara"*.

La comunicación no verbal es el fundamento de muchas artes. Los escultores y pintores, siempre han sido conscientes de lo que se puede transmitir con gestos y posturas; sin hablar de los actores y bailarines. En un retrato fotográfico, la relación entre operador y modelo puede ser determinante para la imagen final, hasta constituir el resultado buscado por el artista.

Hoy en día, el interés del público se amplía en favor del concepto de comunicación no verbal y mientras se desarrollan los medios de comunicación tecnológicos

parece que sentimos la necesidad de restablecer contactos con nuestras emociones: Una búsqueda de verdad emocional que tal vez se expresa sin palabras.

La psicología, la antropología, la sociología y la etología han proporcionado bases de estudio para la comunicación no verbal. Desde 1872, con las investigaciones de Charles Darwin sobre las expresiones faciales de gran número de mamíferos, incluido el ser humano, múltiples estudios han sido realizados. Pero a lo largo del siglo XX, el estudio del lenguaje corporal ha dado lugar a la ciencia llamada "*comunicación no verbal*".

En California, la *Escuela de Palo Alto* - cerca de Stanford -, un grupo formado por antropólogos, psiquiatras y expertos en comunicación, compuso una corriente de investigación llamada "*Nueva Comunicación*". Para aquellos autores, la comunicación es un proceso social permanente que integra múltiples modos de comportamiento: la palabra, el gesto, la mirada, el espacio interindividual, etc. No trataban de establecer una oposición entre comunicación verbal y no verbal, sino que para este grupo - también conocido como universidad invisible - la comunicación es un todo integrado.¹⁹⁵

2.5.1 Apariencia física

Los especialistas en comunicación proponen también que el cuerpo comunica por sí mismo, por su aspecto físico y no sólo por la manera de moverse o las posturas adoptadas. He aquí la primera observación del fotógrafo en relación con su modelo. Como un mensaje en la forma del cuerpo, por la disposición de los rasgos faciales. El atractivo general, los olores del cuerpo y el aliento, la altura, el peso, el cabello, el color o la tonalidad de la piel, son factores importantes en la comunicación no verbal. Sobre todo, la belleza exterior, o atractivo físico, desempeña un papel muy influyente en la

¹⁹⁵ **KNAPP** Mark L, *La comunicación no verbal. El cuerpo y el entorno*, Barcelona, Ed. Paídos Comunicación, 1980, p10.

determinación de las respuestas en una amplia gama de encuentros personales. El operador fotográfico es ante todo un ser humano, y su tarea artística consiste en el examen de los mensajes emitidos por la persona a retratar. Solemos responder mucho más favorablemente a aquellos que percibimos como físicamente atractivos que a quienes vemos como menos atractivos o feos. Y a pesar de que un artista suele superar los juicios estéticos comunes, el atractivo ejerce una gran influencia en las primeras impresiones y expectativas de un encuentro, como es el caso de una toma fotográfica.¹⁹⁶

Además, la confianza del modelo en sí mismo puede ser determinante en un retrato fotográfico: una dimensión importante de la comunicación interpersonal es la autoimagen, lo que uno piensa de sí mismo. La autoimagen es el sistema básico a partir del cual se desarrolla y florece toda nuestra conducta de comunicación manifiesta. La comprensión de nosotros mismos se basa en las experiencias acumuladas, y lo que somos o creemos ser, organiza lo que decimos y hacemos.¹⁹⁷

Sabemos que la vestimenta y otros factores influyen en nuestra percepción de los demás. Y para comprender la relación entre vestimenta y comunicación, Mark L. Knapp aconseja, en su obra sobre comunicación no verbal, familiarizarnos con las diversas funciones que la vestimenta puede cumplir: decoración, protección (tanto física como psicológica), atracción sexual, autoafirmación, autonegación, ocultamiento, identificación grupal y exhibición de estatus o rol. Por tanto la ropa puede estimular o desalentar ciertas pautas de comunicación. Es imposible vestir ropa sin transmitir señales sociales y cada traje cuenta una historia, aunque sea muy sutil, de quien lo lleva. Inclusive los que insisten en su desinterés por el tema, vistiendo lo mas descuidadamente posible, envían datos específicos sobre su papel en la sociedad y su actitud respecto a la cultura en que viven.

¹⁹⁶ **KNAPP**, Op. Cit. pp 144-149.

¹⁹⁷ **KNAPP**, Op. Cit. p158.

Para la mayoría de la gente, las señales indumentarias son el resultado de un singular acontecimiento cotidiano: vestirse cada mañana. Pero ese disfraz variable según la escala social se rompe regularmente cuando se trata de ropa especial, según la actividad específica que se desempeñe. El deportista usa la que necesita para su esfuerzo; el obrero, el "mono", que le permite ensuciarse menos en su trabajo. Quienes asisten a reuniones especiales - matrimonios, funerales, fiestas al aire libre, bailes, cenas de gala - se cambian de acuerdo con la ocasión, pero esta operación siempre se realiza desde el traje de diario al traje excepcional. La tendencia moderna del vestir se define en general como una aparente gran libertad, sin embargo las situaciones sociales, la moda apoyada por la publicidad, definen reglas no escritas y sin embargo fascinantes para el público.¹⁹⁸

La ropa, el aspecto del cuerpo del modelo, serán probablemente los primeros elementos apreciados por el fotógrafo retratista. Diferenciando los componentes naturales de los artificiales, aprenderá inconscientemente sobre el carácter de su modelo. Mas allá de un juicio rápido, se trata de dotes psicológicas productivas para la elaboración de un retrato, aprovechando ingredientes connotativos eficaces.

2.5.2 Movimiento del cuerpo

En su estudio del comportamiento no verbal, Mark L. Knapp elabora una clasificación de la conducta no verbal, haciendo una lista de campos necesarios para su análisis. Nos interesaremos, en nuestro propio texto, de los campos directamente ligados a la observación hecha por un fotógrafo, aunque estos no difieren mucho de los campos estudiados por los psicólogos. Uno de aquellos campos, el movimiento del cuerpo, o comportamiento kinésico, comprende los gestos, los movimientos corporales,

¹⁹⁸ **MORRIS** Desmond, *El hombre al desnudo: un estudio objetivo de comportamiento humano*, Bilbao, Cantabria, D.L. 1980, p213.

los de las extremidades, las manos, la cabeza, las expresiones faciales (sonrisa), la conducta de los ojos (parpadeo, dirección y duración de la mirada y dilatación de la pupila), y también la postura.

El humano emplea en particular su rostro para emitir mensajes no verbales. La mayoría de las personas saben fingir una expresión alegre, triste o enojada. Resulta más difícil hacerla surgir súbitamente, decidir cuánto tiempo mantenerla, o con qué rapidez hacerla desaparecer. En el movimiento corporal se refleja también el carácter, ya que las expresiones habituales suelen dejar huellas. Los músculos de la cara son muy versátiles y más de mil expresiones faciales diferentes son anatómicamente posibles.

Para el antropólogo Paul Ekman, autor de *Emotion in the Human Face*, existe un vocabulario facial y las expresiones son un índice fidedigno de ciertas emociones básicas. En colaboración con Friesen, este autor desarrolló un sistema de clasificación de los comportamientos no verbales. Las categorías que incluye son las siguientes:

- Emblemas: son actos no verbales que admiten transposición oral directa, según la cultura en la que se usa. Por ejemplo, los gestos empleados para decir "OK" o "paz" con las manos. También, fruncir la nariz puede significar "*estoy disgustado*" o "*¡Puf, cómo apesta!*". Además se pueden emplear las manos para decir "*No lo sé*" o "*Necesito ayuda*" o "*No estoy seguro*"; emblemas empleados a menudo, cuando otra comunicación parece imposible.
- Ilustradores: Como actos no verbales acompañando al discurso hablado, pueden acentuar o enfatizar una palabra, una frase, señalar objetos presentes, describir una relación espacial, el ritmo de un acontecimiento, o representar una acción corporal. Se usan intencionadamente para ayudar a la comunicación, pero no tan deliberadamente como los emblemas.

- Muestras de afecto: Son configuraciones faciales, expresiones de estados afectivos. Si bien es la cara la fuente primaria del afecto, también el cuerpo puede expresar juicios globales sobre afectos; por ejemplo, una postura lánguida, un cuerpo triste. Las muestras de afecto pueden repetir, aumentar, contradecir o no guardar relación con las manifestaciones afectivas verbales.
- Reguladores: Son actos no verbales que mantienen y regulan la comunicación. Indican al hablante que continúe, repita, se extienda en detalles, se apresure, conceda al interlocutor su turno de hablar, y así sucesivamente. Algunas conductas asociadas al saludo y la despedida pueden ser reguladoras en la medida en que indican el inicio o fin de una comunicación cara a cara.
- Adaptadores: Tal vez las conductas no verbales más difíciles de definir y las que mayor especulación impliquen. Se denominan adaptadores porque se piensa que se desarrollan en la niñez como esfuerzos de adaptación para satisfacer necesidades, cumplir acciones, dominar emociones, desarrollar contactos sociales o cumplir una gran cantidad de otras funciones. Los autoadaptadores, como su nombre indica, se refieren a la manipulación del propio cuerpo como cogerse, frotarse, apretarse, rascarse o pellizcarse a sí mismo.¹⁹⁹

Aquellos elementos pueden ayudar al fotógrafo atento a discernir a su modelo. Sin embargo no debe olvidar la globalidad de la comunicación. La expresión corporal puede enfatizarse según los ámbitos más o menos artísticos. Y, además de su relación como persona, el operador exhibe el papel de fotógrafo, generalmente con su cámara visible, factor casi siempre influyente en el modelo. Las reacciones de éste pueden variar, según su motivación por ser retratado, su experiencia o su timidez. El fotógrafo forma entonces parte de la comunicación, la cual puede modificarse en función de sus movimientos.

¹⁹⁹ **EKMAN P.** y **FRIESEN W.V.** "The repertoire of Nonverbal Behavior: Categories, Origins, Usage and Coding", Semiotica, 1969, 1, págs. 49-98, in **KNAPP Mark L.** *La comunicación no verbal. El cuerpo y el entorno*, Barcelona, Ed. Paídos Comunicación, 1980, pp 17-22.

2.5.3 Proxémica

Las distancias entre fotógrafo y modelo pueden variar según criterios artísticos, técnicos y también sociales. Son factores importantes para el encuadre, la composición de la imagen, la elección del punto de vista o de un tipo de lente. La técnica del fotógrafo queda ligada al alcance físico del modelo. Aquí, la "*proxémica*" - el estudio del uso y percepción del espacio social y personal - puede ayudarnos a descodificar el uso de las distancias entre personas. Se ocupa también de las relaciones espaciales adoptadas por la gente, en medio de grupos formales o informales. Abarca desde el estudio del flujo de comunicación, hasta la disposición espacial relacionada con el liderazgo. La influencia de los elementos arquitectónicos en viviendas son también temas de interés para quienes estudian el comportamiento humano proxémico. En un nivel aún más amplio, se ha prestado cierta atención a las relaciones espaciales en las multitudes y en situaciones de gran densidad humana. A escala de un grupo reducido de personas, nos interesa en particular la influencia de un individuo realizando una imagen fotográfica; tarea específica, y generalmente influyente en el modelo, voluntario o no. Por razones técnicas, el operador necesita situarse a cierta distancia de la persona retratada. Para componer su imagen, precisa organizar visualmente su campo visual, y obligado por ciertos desplazamientos corporales, el operador interviene en el espacio del modelo. Evidentemente, la técnica moderna - teleobjetivos o cámaras miniaturas escondidas - puede resolver muchos problemas, proporcionando sin embargo una imagen diferente.

La mayor parte de los científicos de la conducta admiten el fenómeno de la territorialidad en el comportamiento humano. Ayuda a regular la interacción social, pero también puede ser fuente de conflicto social. Pero no todas las intrusiones territoriales son iguales. Los científicos Lyman y Scott, citados por KNAPP, reconocen

tres tipos y resaltan que los métodos primordiales de defensa del territorio son la prevención y la reacción.²⁰⁰

- Violación: implica el uso irrespetuoso de un territorio ajeno, lo que puede hacerse con la vista - fotografiando a una persona desconocida o simplemente mirando fijo a alguien en un lugar público - o con el cuerpo, ocupando dos asientos en el metro, por ejemplo.
- Invasión: de naturaleza más abarcadora y permanente. En este caso se trata de un intento de apoderarse del territorio ajeno. Puede ser una invasión armada a otro país, o una mujer que ha convertido el cuarto de trabajo de su marido en habitación de costura.
- Contaminación: puede tener lugar cuando profanamos el territorio ajeno no ya con nuestra presencia, sino con lo que dejamos detrás de nosotros. Por ejemplo, cuando ocupamos una habitación de hotel, no nos gusta encontrar artículos de tocador y sábanas sucias del "propietario" anterior. Del mismo modo, a menudo nos enfrentamos ante las heces de perro en nuestro jardín o partículas de comida en "nuestro" cubierto en los restaurantes.

Esos tres tipos de comportamientos pueden encontrarse en un fotógrafo, dependiendo de su carácter, cultura, motivación o simplemente su consideración del sujeto. La invasión y contaminación del espacio del modelo no representan la meta del artista, sin embargo una cierta violación parece inevitable, y para conseguir una imagen, el operador deberá negociar con su modelo. Las circunstancias de la toma y el tipo de imagen - reportaje o fotografía creativa - intervienen plenamente.

²⁰⁰ **KNAPP** Mark L, *La comunicación no verbal. El cuerpo y el entorno*, Barcelona, Ed. Paídos Comunicación, 1980, pp 114-115.

Las distancias entre individuos pueden expresar intenciones o sentimientos, es decir una comunicación gracias al espacio. Definido por el antropólogo Edward Hall, el espacio personal del ser humano consiste en diferentes distancias adoptadas según las situaciones de comunicación.

Esas distancias expresan la naturaleza de cualquier encuentro y Hall propone una escala hipotética de medidas, aplicable según las relaciones y culturas. Hall distingue tres tipos de espacios: los espacios de características *fijas*, formados por paredes y objetos inamovibles, los espacios de características *semifijas*, creados a partir de objetos grandes tales como sillas y mesas, y los espacios *informales*, formados por una hipotética burbuja de espacio personal que los individuos llevan consigo según se mueven de una interacción a otra. Para un individuo, su espacio informal se divide en regiones. Dentro de cada una, tienen lugar ciertos tipos de interacción, ciertos contenidos a tratar.²⁰¹

- Espacio fijo: También llamado *de características fijas*. Se trata de la distribución interior de casas y edificios; la organización de volúmenes. Es el diseño del espacio familiar, en sus distintas formas a lo largo de las culturas. En definitiva, la forma de estructurar el interior de los templos, palacios o viviendas. Los exteriores, el terreno o jardín que rodea a las casas, muestran los límites que mantenemos, donde cualquier intrusión sin permiso de los dueños es peligrosa. Algunas culturas, como la norteamericana, mantienen espacios verdes abiertos, pero la tendencia generalizada en casi todo el mundo es a establecer barreras protectoras que impidan la intrusión y la mirada de los extraños: Vallas, alambradas, perros guardianes, etc. para preservar la intimidad.

²⁰¹ **HALL** Edward T, *La dimensión oculta*, México, Siglo veintiuno editores, 1972, p127.

- Espacio semifijo: La disposición de elementos dentro de los edificios (mesas, sillas, mobiliario, objetos, decoración) puede modificarse para favorecer la comunicación o bien dificultarla.²⁰²
- Espacios informales: las distancias en el hombre. Hall presenta cuatro distancias: íntima, personal, social y pública. Cada una de ellas dotada de una fase próxima y otra remota. Esta clasificación se relaciona con la actividad y el sentimiento que pueden desarrollarse en esas zonas espaciales. Cuando las personas están irritadas tienden a la proximidad física y el tono de voz se eleva hasta el grito. Asimismo, los primeros síntomas de la atracción sexual y el amor se manifiestan en la proximidad física. El contenido de una conversación determina el uso del espacio. Hay cosas que sólo podemos decir a determinadas distancias. La piel es una de las fronteras de la distancia íntima. Algunas personas muestran dificultades en esta fase; Otras al contrario jamás desarrollan la distancia pública y carecen de aptitudes para la oratoria y la animación social.²⁰³

Si podemos pensar que el hombre es un ser rodeado de una serie de campos que se ensanchan y se reducen, que proporcionan información de muchos géneros, empezaremos a verlo de un modo enteramente diferente. Podemos entonces empezar a aprender el comportamiento humano y los tipos de personalidad. No sólo hay introvertidos y extrovertidos, autoritarios e igualitarios y todos los demás matices y grados de personalidad, sino que además cada uno tenemos cierto número de personalidades situacionales aprendidas. La forma más simple de la personalidad situacional es la relacionada con respuestas a las transacciones íntimas, personales, sociales y públicas. Algunos individuos jamás fomentan la fase pública de su perso-

²⁰² **HALL**, Op. Cit. p137.

²⁰³ **GARCÍA FERNÁNDEZ** Jose-Lorenzo, *Comunicación no verbal: periodismo y medios audiovisuales*, Madrid, Ed. Universitas, 2000, p115.

nalidad y por ello no pueden llenar espacios públicos; son muy malos oradores, presidentes o árbitros. Como saben muchos psiquiatras, otras personas tienen problemas con las zonas íntimas y personales y no toleran la proximidad de los demás.²⁰⁴

Distancia íntima: Corresponde a acciones como reñir, hacer el amor o conversar íntimamente. A ese nivel, los humanos se comunican, además de las palabras, por el tacto, el olor y la temperatura del cuerpo. En el envolvimiento de cuerpos, los estímulos sensoriales son muy elevados y la visión se distorsiona.

En la fase próxima (menos de 15 cm) tiene lugar los actos amorosos, los de consuelo, lucha, protección o afecto. Los músculos y piel entran en contacto. La expresión verbal juega un pobre papel (sólo el tipo de voz susurrante, aleteante: muy persuasiva). En la fase remota (15-55 cm), las manos pueden coger las extremidades del otro. Los rasgos de la cara quedan algo distorsionados, pero pueden verse fácilmente. Los autobuses atestados de gente, los viajes en el metro, los ascensores repletos, pueden provocar esta distancia íntima, donde para evitar el contacto con zonas tabú se usan una serie de tácticas defensivas: permanecer inmóvil, rigidez muscular, manos a los costados, mirada fija en el infinito, etc.²⁰⁵

Aquella distancia, tanto en su fase remota como próxima no suele interesar al fotógrafo, sobre todo por la distorsión visual mencionada. Y aunque el artista realice un primer plano de su modelo en macrofotografía, la cámara separa siempre los cuerpos del fotógrafo y del modelo.

²⁰⁴ HALL Edward T, *La dimensión oculta*, México, Siglo veintiuno editores, 1972, p141.

²⁰⁵ HALL, Op. Cit. p146.

Distancia personal: En su fase próxima (55-70 cm) es la distancia normal de conversación entre dos amigos. Es la "*burbuja personal*" en nuestra sociedad. La que adoptamos en una fiesta informal en que todos se conocen. En la distancia personal remota (70-120 cm) se mantiene al otro al alcance de la mano con el brazo extendido. Termina donde ambos pueden tocarse la punta de los dedos. Constituye el "*limite de la dominación física*". Aquí se pueden tratar y discutir temas de interés mutuo.²⁰⁶

El fotógrafo retratista puede situarse a distancia personal de su modelo dependiendo de su técnica. Algunos artistas emplean el gran angular para acercarse al máximo a sus modelos, en la calle por ejemplo, a pesar de la distorsión provocada por ese tipo de lente. El tipo de imagen conseguido puede traducir una impresión muy humana y viva de las personas retratadas.

Distancia social: Aquí nadie toca ni espera hacerlo. En esta zona espacial se tratan los asuntos de forma impersonal - correspondiente a conversaciones más formales - aunque en la fase próxima (120-210 cm) se da una mayor implicación. Es la distancia de las personas que trabajan juntas, o las que asisten a una reunión social. Fase remota (210-270 cm): las conversaciones de negocios y el trato formalista o protocolario se dan en esta distancia. La disposición de las mesas de ejecutivos sitúa a esta distancia los asientos de las visitas. Cuando se deja de mirar a esa distancia equivale a "despedir" (aislar) a la persona y hace que la conversación se detenga. El tono de voz resulta más alto.²⁰⁷

La distancia social parece ser una medida muy común para el trabajo de un fotógrafo retratista. Operador y modelo se encuentran separados por un intervalo aceptable socialmente sin compromiso ni invasión brusca del fotógrafo.

²⁰⁶ HALL, Op. Cit. p147.

²⁰⁷ HALL, Op. Cit. p148.

Distancia pública: Fase próxima (entre los 370-750 cm). No existe ningún compromiso entre las partes. La voz debe proyectarse en tono más alto. Por lo tanto las palabras y frases deben estructurarse mejor, produciéndose modificaciones gramaticales y sintácticas. El estilo oratorio puede adquirir un tono solemne y formalista, discursivo y retórico. Fase remota (más de 750 cm): distancia de los hombres públicos e importantes y de los políticos en sus intervenciones en los foros públicos. El ritmo de la voz decae, debe exagerarse por la distancia (igual que en el teatro). Es el estilo de los mítines políticos. Los reyes y jefes de estado no dejan que nadie se les acerque a esa distancia sin permiso. Permite la mentira (no vemos el rostro y las expresiones faciales). Permite el uso del estereotipo, el manejo de todo tipo de códigos y gestos.²⁰⁸

La distancia pública puede también encontrarse en la elaboración de un retrato fotográfico, especialmente durante tomas al aire libre, con modelos involuntarios y en el caso del reportaje. El operador suele aprovechar la ausencia de comunicación para captar una cierta naturalidad del modelo, perturbando al mínimo su territorio. Puede darse entonces el caso de la fotografía "robada", hecha sin que la persona retratada lo sepa. Sin embargo, a pesar de su espontaneidad, la imagen conseguida puede traducir o incluso traicionar esa falta ética del artista.

Por tanto, la falta de espacio modifica el comportamiento del humano, y se ha notado que dos personas se sitúan de modos diferentes si quieren competir, enfrentadas, o colaborar, lado a lado, o simplemente conversar, en ángulo recto. En grupo, las personas definen sus posiciones por los lugares ocupados físicamente, es decir que el espacio comunica y los individuos indican cuánto están dispuestos a intimar. Además, los acontecimientos espaciales dan a la comunicación su entonación y su acento, y sobrepasan a veces el discurso verbal.²⁰⁹

²⁰⁸ HALL, Op. Cit. pp 152-153.

²⁰⁹ HALL Edward T, *Le langage silencieux*, Paris, Ed. Du Seuil, 1984, p206.

El espacio de intervención del fotógrafo retratista pertenece al modelo, incluso en el propio estudio fotográfico: se trata del espacio personal de la persona retratada. Y como ser humano, ella puede reaccionar a los tipos de invasión - voluntarios o no - del fotógrafo. Considerando esas modificaciones, el artista puede aprovechar y manejar los estados cambiantes de su modelo, en una negociación constante. La fotografía parece ser invariablemente una agresión hacia el modelo.

2.5.4 Artefactos y factores del entorno

Aparte de la vestimenta, toda persona se adorna con una cantidad de objetos y cosméticos, tales como insignias, tatuajes, máscaras, joyas, etc. Llamados artefactos, esos elementos son estímulos comunicativos potenciales. Interactúan con otras vestimentas y rasgos faciales, verbales y corporales, y a veces pueden convertirse en la fuente principal de información comunicada acerca de una persona particular. Apariencia y vestimenta son parte de los estímulos no verbales totales que influyen en las respuestas interpersonales. El atractivo físico puede ejercer influencia en el hecho de ser visto o no; puede tener su importancia en hacer de alguien una persona persuasiva o capaz de manipular a los demás.²¹⁰

Los artefactos comprenden la manipulación de objetos por personas interactuantes que pueden intervenir como estímulos no verbales. Estos artefactos comprenden el perfume, la ropa, el lápiz de labios, las gafas, la peluca y otros objetos para el cabello, pestañas postizas, pinturas de ojos y todo el repertorio de postizos y productos de belleza.²¹¹

²¹⁰ **KNAPP** Mark L, *La comunicación no verbal. El cuerpo y el entorno*, Barcelona, Ed. Paídos Comunicación, 1980, pp 168-173.

²¹¹ **KNAPP**, Op. Cit. p25.

El uso del vestido es solo una de las formas decorativas del humano. Además de ello, la piel puede desgarrarse, la carne atravesarse, el pelo rizarse, los cuellos perfumarse, las uñas pintarse, las caras empolvarse, los dientes limarse. Algunos de esos adornos corporales se mantienen para toda la vida mientras otros duran sólo unas horas, pero todos actúan como dato importante indicando la categoría social, la condición sexual, la agresividad, la fidelidad a un grupo, la disposición amistosa o cualquiera otra calidad del cuerpo decorado.

Algunos de los adornos temporales como joyas, maquillaje, laca de uñas, pelucas, estilos de peinados o perfumes son realmente extensiones del vestido. Como cualquier prenda pueden ponerse y quitarse a voluntad y no representan en quien los lleva ningún compromiso total. Se ponen y se quitan, y a veces desaparecen cuando cambia la moda. Sin embargo, existen también adornos permanentes. Conllevan algún tipo de mutilación y presuponen un juramento de fidelidad. Son contraseñas que no pueden abandonarse, que permanecen con el ser humano que las ha elegido hasta el momento de su muerte.²¹²

Una de las mayores diferencias femeninas ha sido el color general de la faz. Hasta el primer tercio del siglo XX, el tono elegante era el blanco porque indicaba que su poseedora no tenía que exponer el rostro en un trabajo campesino o callejero; blanco al que apenas se daba un toque de color para indicar buena salud. La mujer moderna ha cambiado totalmente esa imagen. En la sociedad postindustrial, un símbolo de vacaciones largas - el bronceado - representa un signo de categoría más alta. El color moreno es lo elegante hoy, sea natural o artificial, y los polvos blancos han dado paso a los morenos.

Otra innovación facial de los últimos años, ésta mucho mas drástica, es la cirugía estética, por la cual las arrugas desaparecen al estirar y cortar la piel o la nariz

²¹² **MORRIS** Desmond, *El hombre al desnudo: un estudio objetivo de comportamiento humano*, Bilbao, Cantabria, D.L. 1980, p222.

cambia de perfil. Mucha gente encuentra este arreglo excesivo, pero, por otra parte, el arreglo quirúrgico de los dientes se considera totalmente normal, igual que las lentillas de contacto.

Aparte de mostrar las caras más sanas y más atractivas, el maquillaje demuestra básicamente que quien lo usa dispone de tres cosas: tiempo, ingredientes y servicio. Tener tiempo significa tener dinero, los ingredientes usados cuestan dinero y si, además, hacen falta los servicios especializados de alguien, eso significa todavía más dinero. En ese sentido, pues, usar maquillaje equivale a decir al espectador: "*Me sobra dinero*". Y, por ello, cuanto más elaborado es el maquillaje mas claro es el mensaje de riqueza; quien presenta cuidadosamente arreglada su cara, está mostrando su superioridad sobre los demás.²¹³

Los artefactos mencionados aquí representan elementos visibles y connotativos en el retrato fotográfico. Influyen entonces en la imagen, según la importancia acordada por el artista, verdadero intérprete de aquellos mensajes. Además, existen otros objetos externos e influyentes en la imagen del modelo, llamados factores del entorno. Esta categoría comprende aquellos elementos que interfieren en la relación humana pero que no son parte directa de ella. Incluye los muebles, el estilo arquitectónico, el decorado de los interiores, las condiciones de luz, olores, colores, temperatura, ruidos adicionales o música y otros elementos de este tipo dentro de los cuales tiene lugar la interacción. Las variaciones en la disposición, los materiales, las formas o superficies de los objetos en el entorno interactuante pueden ejercer una gran influencia en el resultado de una relación interpersonal y, por consiguiente, en una imagen fotográfica. La categoría de los factores del entorno incluye también lo que podría llamarse huellas de acción. Por ejemplo, si se observan colillas, mondaduras de naranja y papeles usados que ha dejado la persona con quien se ha de estar poco después, la impresión que esto produce puede muy bien influir en la relación con ella.

²¹³ **MORRIS**, Op. Cit. pp 227-228.

El diseño arquitectónico y los objetos móviles delatan las habilidades no verbales de los dueños de una casa. La elección de materiales, la distribución del espacio, el tipo de objetos que llaman la atención o invitan a tocarlos, en contraste con los que intimidan o rechazan, todo ello tiene mucho que decir acerca de las modalidades sensoriales que los sujetos prefieren. Podemos vernos influidos por el ambiente que produce el empapelado, por la simetría y/o orden de los objetos que se exhiben, por los cuadros de las paredes, por la calidad y coste aparente de los objetos colocados alrededor de la casa, así como por muchas otras cosas.

El ser humano reacciona emocionalmente al entorno que le rodea e influye en su comportamiento. El medio provoca emociones diferentes como excitación, sensación de bienestar o seguridad en sí mismo. El medio natural parece tener una cierta influencia. Todos nos sentimos a veces deprimidos durante los días oscuros y muy nublados. La correcta combinación de presión atmosférica y altas temperaturas puede producir intranquilidad, irritabilidad, accesos de rabia y conducir a realizar actos agresivos. Sin embargo los informes sobre la geografía, el clima y los cuerpos celestes proporcionan en realidad poca información válida y de confianza. Es razonable la hipótesis de que tales factores influyan en nuestro comportamiento, pero aún se desconocen la naturaleza exacta de esta influencia, así como las condiciones específicas y el grado en que dicha influencia se produce.²¹⁴

La presencia de otras personas es también un factor del entorno. En particular, Knapp califica de "*no-personas*" a los individuos presentes en una situación de comunicación pero a los que no se presta atención. Por ejemplo los padres que hablan acerca de aspectos muy personales de su hijo mientras éste juega cerca. O bien un chofer de taxi, considerado como si no estuviera por sus pasajeros. Eso permite el libre e inhibido flujo de interacción, pues en la medida en que les interesa, los participantes

²¹⁴ **KNAPP** Mark L., *La comunicación no verbal. El cuerpo y el entorno*, Barcelona, Ed. Paídos Comunicación, 1980, pp 26 y 88.

activos son los únicos interactuantes humanos presentes. Y a partir de toda intervención, verbal o no, de la *no-persona* ésta cambiará enseguida de papel.

Los tipos de sonido, la iluminación y su intensidad también afectan al comportamiento interpersonal. En algunos medios se pretende cambiar el sonido para cambiar la conducta, como, por ejemplo, levantar el volumen de la música en un supermercado para estimular a comprar en menos tiempo.

Los objetos móviles, la estructura y diseño, pueden inhibir o impedir la comunicación. Los urbanistas saben organizar espacios adecuados para que la gente no estacione o, al contrario, espacios para descansar y conversar, por ejemplo con bancos. La proximidad nos permite obtener más información acerca de la otra persona. La distancia funcional parece tener una gran influencia y a veces resulta del diseño arquitectónico.²¹⁵

Los factores del entorno actúan en la elaboración del retrato fotográfico, en sus ayudas y molestias para el artista. Y, como ser humano, el operador puede resultar influenciado por el medio, en la misma medida que su modelo. Pero esos factores son elementos provechosos para descodificar y entender el modelo, por su respuesta al ambiente.

2.5.5 Efectos de las expresiones faciales y comportamiento visual

La cara suele considerarse como fuente primaria de información acerca de la personalidad y el estado emocional de las personas. El fotógrafo como toda persona formula juicios por esas características faciales. Mas de mil expresiones faciales diferentes son anatómicamente posibles, y los músculos de la cara son extremadamente versátiles. Solo unas pocas expresiones, sin embargo, poseen un sentido real e inequívoco. En bastante medida, el ser humano es capaz de controlar y utilizarlo para

²¹⁵ **KNAPP**, Op. Cit. pp 91-108.

transmitir mensajes. También se refleja en él su carácter, dado que las expresiones habituales suelen dejar huellas. Pero es el rostro como transmisor de emociones el que ha interesado a los psicólogos.²¹⁶

Charles Darwin comenzó la investigación en 1872 con su libro *The Expression of the Emotions in Man and Animals*. Comparó las expresiones faciales de gran número de mamíferos, incluido el hombre, y sugirió que todas las expresiones humanas primarias podían remontarse hasta algún acto funcional primitivo. El gruñido de furia, por ejemplo, puede venir del acto de enseñar los dientes antes de morder. La evolución de la sonrisa es más difícil de explicar, y se han aventurado una serie de teorías diferentes.

Las expresiones del rostro habían dado lugar a un estudio específico: el estudio de la caracterización "*fisiognómica*" es algo tan antiguo como la literatura occidental por lo menos y los primeros ejemplos de ella se encuentran en los poemas homéricos, donde hay retratos individuales. En su estudio sobre la historia de la fisiognómica Julio Caro Baroja, considera también otros elementos plásticos muy significativos: las máscaras. Parecen tener, en primer término, un significado ritual. Es un elemento que pone al hombre en el ámbito de lo no natural y que se utiliza para producir miedo o terror, también reverencia y, con esto, sensaciones trágicas, cómicas o mixtas: tragicómicas. Ya en el teatro griego, y asociada al culto dionisiaco, la necesidad de que un público situado en un espacio amplio perciba lo que el actor expresa, obliga a aumentar la talla de éste y a fijar su expresión en lo trágico y en lo cómico con una máscara. Resulta de esta suerte que el carácter se fija en una expresión permanente: que lo trágico se expresa por una forma, lo cómico por otra. En general, el efecto de lo trágico se obtiene con una colocación de los rasgos de la boca y de los ojos inversa a aquella con la que se pretende obtener el efecto de lo cómico y se limita a la cara, aunque esto no constituye una ley general.²¹⁷

²¹⁶ KNAPP, Op. Cit. p230.

²¹⁷ CARO BAROJA Julio, *Historia de la fisiognómica: el rostro y el carácter*, Madrid, Itsmo, 1988, pp 15 y 17.

La "fisiognómica", "fisiognomónica" o "fisionomía", sería la "ciencia que estudia la relación del carácter y el aspecto físico de los individuos y especialmente el carácter y los rasgos de la cara". Al lado de esta definición también se llama así al "Arte de adivinar el carácter de acuerdo con los signos exteriores". Aunque muchos lo hayan pretendido, la fisiognómica hoy no puede considerarse como ciencia, ni lleva a conclusiones concordantes. Tampoco han alcanzado verdadera madurez como conjunto de reglas o procedimientos que han conducido a un resultado de dos mil quinientos años, o más. La fisiognómica, en efecto, no ha llegado a constituir un sistema de verdades generales, aceptadas de modo unánime tras largas investigaciones, aunque haya partido, como otras ciencias, de probabilidades y de hipótesis verosímiles.²¹⁸

La fisiognómica evoluciona a lo largo de la historia. En el siglo XVIII, el filósofo Suizo Jean-Gaspard Lavater desarrolla una teoría de la silueta en su *Essai sur la Physiognomonie*. Explica cómo trazar científicamente siluetas de caras humanas con la máquina para proyectar las sombras de caras, y está convencido que "la silueta expresa más las disposiciones naturales que el estado actual del carácter". La interpretación de la silueta, según Lavater, debía conducir el fisiognomista hasta la personalidad profunda, innata, del sujeto silueteado, mas allá de sus rasgos de carácter superficial, susceptibles de variaciones temporales. Se limita al solo examen de siluetas de caras, porque el rostro es "el sumario de todo el cuerpo, y el perfil o la línea fundamental de la frente es a su vez el sumario de la cabeza." Lavater distingue nueve secciones horizontales de la silueta, cada una de ellas siendo lo equivalente a una sílaba o a una palabra de la naturaleza profunda del sujeto. Muy entusiasta, pretendía llegar a una verdadera ciencia matemática de la silueta. Porque si la naturaleza es geométrica - lo que piensa Lavater - debe ser posible determinar de manera infalible por el estudio de la silueta toda la personalidad moral y psicológica en general de un individuo, pero también sus predisposiciones patológicas.²¹⁹

²¹⁸ CARO BAROJA, Op. Cit. p21.

²¹⁹ CHIROLLET Jean-Claude, *Photo-archaïsme du XXème siècle*, Paris, CY éditions, 2000, pp 67-68.

Se relacionaba incluso las expresiones de la cara con el alma. La fisiognómica estudiaba la forma del cuerpo y ante todo los rasgos sintéticos de la cara con - según esas teorías - relación al alma. En 1871, Charles Darwin utiliza los clichés de Duchenne de Boulogne como argumento para su teoría fisiológica de la expresión emocional. La entrada del médium fotográfico en el campo de la medicina - principalmente en el estudio de las enfermedades mentales - ha de comprenderse a partir de tal esperanza. Las acciones descritas por Darwin son difícilmente observables sin la ayuda de la fotografía. El ojo humano percibe las expresiones en su desarrollo completo, mientras la imagen fotográfica detiene el instante. Y Darwin comenta:

"El estudio de la expresión es difícil debido a que los movimientos son a menudo muy sutiles y a que su naturaleza es fugaz. Puede percibirse con nitidez un matiz distinto y sin embargo resultar imposible (...) precisar en qué consiste esa diferencia. Cuando presenciamos cualquier emoción profunda nuestra simpatía se despierta con tal fuerza que la observación estricta se olvida o se hace poco menos que imposible. He obtenido muchas pruebas curiosas de este hecho. Nuestra imaginación no es sólo una más, sino incluso la mayor fuente de errores, pues si, por la índole de las circunstancias esperamos ver una determinada expresión, es fácil que imaginemos que ya esté presente. A pesar de su larga experiencia, y tal como el mismo cuenta, el Dr. Duchenne imaginó durante mucho tiempo que bajo ciertas emociones se contraían varios músculos, y sin embargo acabó por autoconvencerse de que el movimiento se limitaba a un simple músculo".²²⁰

²²⁰ **DARWIN** Charles, *La expresión de las emociones en los animales y el hombre*, Alianza Editorial. Madrid, 1984, p44.

Al nivel de un retrato fotográfico, el artista debe entonces diferenciar entre su percepción humana, su interpretación personal, y la imagen técnica captada por su cámara; seleccionando o no ciertas representaciones estereotipadas, a veces más atractivas para el espectador. La influencia de la fisiognómica puede notarse en el concepto del retrato. Pragmáticamente, observamos - como en el teatro - la representación de sentimientos o estados psicológicos humanos por determinados recursos visuales.

El comportamiento visual puede ser uno de ellos. Con los ojos, el hombre puede captar informaciones, pero también expresar intenciones. Para muchos animales, y para los humanos también, la mirada fija es una forma de amenaza. El ritmo cardíaco de una persona mirada insistentemente tiende a subir y la sensación de ser vigilado resulta desagradable. Enfrentarse a muchas miradas fijas compone una de las dificultades de hablar en público. Por otra parte, existen en varias culturas leyendas sobre el *mal de ojo*, la mirada que ocasiona perjuicios a quien la recibe. Incluso la propia dirección de la mirada indica también el interés hacia el objeto de atención. El hombre muestra así su concentración y participación en un acto de comunicación. El comportamiento ocular es tal vez la forma más sutil del lenguaje corporal. Y la cultura nos enseña, desde pequeño, lo que debemos hacer con nuestra mirada y lo que no se puede hacer. La mirada del fotógrafo conlleva entonces muchas intenciones, y puede ser considerada como una amenaza, o por lo menos como una interpretación difícilmente controlada por el modelo. El comportamiento puede ser perturbador para la persona retratada, pero representa el fundamento imprescindible de la fotografía. Pero la percepción del espacio, y por consiguiente del modelo, no es sólo cuestión de lo que puede percibirse sino también de lo que puede eliminarse. Desde pequeños, y según cada cultura, aprendemos a excluir cierto tipo de información: sonidos, imágenes visuales, etc. Así que la consideración de un mismo ambiente ruidoso resulta diferente de una cultura a otra e influye en la percepción del espacio. ²²¹

²²¹ **HALL** Edward, *La dimensión oculta*, Mexico, Siglo veintiuno editores, 1972, p60.

Los movimientos de los ojos determinan lo que ve una persona, y también regulan la conversación, como un sistema de señales para indicar al interlocutor su turno para hablar. En esos movimientos, intervienen también la personalidad de cada individuo, el contexto donde se encuentra, su relación hacia las personas del entorno y su propia situación en el grupo. Sabemos también que hombres y mujeres utilizan la mirada de forma muy diferente. No miramos continuamente a nuestro interlocutor durante todo el tiempo que estamos hablando con él, ni desviamos la mirada el cien por cien del tiempo. Las pautas "normales" de mirada varían con el marco de referencia, las personalidades de los participantes, el tema, las pautas visuales de la otra persona, los objetos del medio que presenten interés mutuo, etc.²²²

Encontramos aquí el problema de la toma fotográfica: El enfoque y la labor artística difiere de la comunicación humana. La cámara escudriña durante más tiempo que una mirada, y de una forma técnica más evidente. El contacto visual pierde su aspecto alterno y natural mientras que el compromiso es desigual. Cabe recordar que hay tantas reglas que nos aconsejan mirar como las que nos aconsejan lo contrario. La mirada puede expresar múltiples sentimientos desde la atracción hasta el rechazo y el odio. Para el antropólogo Desmond Morris, sólo existen dos maneras de mirar: fijamente o evasivamente. Así, tienen que ser las expresiones faciales las que confirmen si se trata de amor, ira o miedo, pero ello sólo ocurre con las emociones puestas al desnudo por las circunstancias. La mayoría de los encuentros humanos son, por el contrario, suaves y mudos, y si provocan sensaciones de emoción sexual, hostilidad o temor, éstos se ocultan bajo una máscara de urbanidad social. En circunstancias normales, pues, las emociones se dominan bajo la igualitaria fórmula de "*asentir y sonreír*", pero hay que recordar que las sonrisas son más fáciles de controlar que las miradas. No nos damos cuenta de la forma en que se mueven

²²² **KNAPP** Mark L., *La comunicación no verbal. El cuerpo y el entorno*, Barcelona, Ed. Paídos Comunicación, 1980, p260.

nuestros ojos mientras charlamos o bebemos, sin embargo, ante cualquier sentimiento nos traicionan más de lo que creemos, tanto por lo que miran como por lo que dejan de mirar.²²³

✓ La mirada del fotógrafo se asimila a un tipo de mirada mecánica y expresiva de una intención evidente: captar una imagen fotográfica. Sin embargo conviene distinguir entre la mirada del operador antes y durante el acto fotográfico. Mirando a través del visor de su cámara, éste pierde el contacto humano con su modelo, para unirse con la máquina, el instante del disparo. Mark L. Knapp define distintas funciones de la mirada: regulación de la comunicación, control de las reacciones del interlocutor, expresión de emociones y comunicación de la naturaleza de la relación interpersonal. Además de actitudes y sentimientos, los movimientos oculares expresan también la personalidad. Ciertas personas miran más que otras. En muchos casos, sin embargo, los significados que se atribuyen a diversas pautas de mirada parecen reflejar un mensaje acerca del humor del emisor, de su intención o disposición. Los observadores parecen asociar la ansiedad con la mirada escasa y la autoridad con la mirada abundante. Los extrovertidos parecen mirar fijo más a menudo que los introvertidos y aplican la mirada durante lapsos más prolongados, en particular mientras hablan.²²⁴

²²³ **MORRIS** Desmond, *El hombre al desnudo: un estudio objetivo de comportamiento humano*, Bilbao, Cantabria, D.L. 1980, p74.

²²⁴ **KNAPP** Mark L., *La comunicación no verbal. El cuerpo y el entorno*, Barcelona, Ed. Paídos Comunicación, 1980, pP 270-271.

El fotógrafo es entonces un observador muy característico. Su cámara suele traicionar su mirada, su intención y su actuación general. El elemento técnico, asociado a una mirada prolongada suele perturbar al modelo, aunque estemos cada vez más acostumbrados. Sin embargo, como persona, el fotógrafo retratista comunica con su modelo especialmente antes y después del disparo. Sería en el acto fotográfico mismo, cuando la comunicación se corta, que la persona retratada modifica su imagen. De la calidad de su relación con el modelo depende la imagen final. Su proceso de observación exige una gran crítica y análisis de la conducta humana. Knapp aconseja al observador adoptar una actitud de cierto distanciamiento respecto de aquellos a quienes observa. Tiene que interpretar y analizar lo que está mirando y precisa de una cierta dosis de paciencia y perseverancia. Y también, debe admitir que nuestro propio conocimiento cultural, educacional y experiencias personales organizan nuestra misma percepción.²²⁵

²²⁵ **KNAPP**, Op. Cit. p343.

3. El acto fotográfico

3.1 Análisis fenomenológico del hecho fotográfico

- 3.1.1 Definición de la fotografía.
- 3.1.2 Análisis del "hecho fotográfico".
- 3.1.3 El objeto fotografiado.
- 3.1.4 La técnica.
- 3.1.5 Interacciones fotógrafo - objeto - técnica.
- 3.1.6 Procedimientos de connotación.

3.1.1 Definición de la fotografía.

La fotografía se define ante todo como un proceso de inscripción de los efectos de la luz sobre una superficie fotosensible, seguido de una "fijación" que hace permanente esa huella visible: hace visible permanentemente el impacto de la luz. La superficie fotosensible es el elemento determinante del proceso fotográfico, y es también un elemento suficiente: puede estar asociada a un dispositivo óptico (del tipo cámara oscura), pero eso no es obligatorio, aunque el modelo estandar de la fotografía con cámara sea mayoritario. El oscurecimiento de las sales de plata por la luz ha sido privilegiado, históricamente, para formar tales imágenes, sea cual sea su naturaleza - y eso ha sido así hasta hoy (lo analógico está siendo progresivamente abandonado en beneficio de los soportes digitales).

Si ese fenómeno físico-químico era conocido desde el siglo XVII, la fase de fijación, absolutamente necesaria para perpetuar el efecto, iba a retrasarse mucho tiempo el salto de la simple experiencia a aplicaciones concretas en los oficios y en las artes. La historia de la fotografía está así, en primer lugar, determinada por la historia propia de la transformación de las superficies sensibles: su naturaleza físico-química,

su velocidad de reacción (que con el tiempo va a condicionar cada vez más la velocidad de la toma), su formato, su soporte.²²⁶

No obstante, la idea popular de la fotografía esta esencialmente ligada, desde hace más de un siglo, a la manipulación de un aparato fotográfico, al enfoque y al disparo. La combinación cámara oscura / superficie sensible es inherente al invento de la fotografía y le ha proporcionada incluso su identidad: la fotografía resulta efectivamente de la idea de colocar una superficie fotosensible en una cámara oscura.

La cámara oscura consiste en un dispositivo de dibujo ya conocido en los siglos XVII y XVIII: una caja o cámara, cerrada, dotada en una de sus caras de una lente insertada que forma en el interior, sobre la pared opuesta una imagen óptica plana del espacio exterior frontal a la lente de la cámara. Ya se había comprobado el fenómeno estenopeico durante la Antigüedad y, en el siglo X, un científico árabe, Al Hazin, había presentado el método para ver un eclipse de sol en una cámara oscura. A finales del siglo XV, Leonardo da Vinci describe en detalles la cámara oscura.²²⁷ Y en el siglo XIX, la óptica de las lentes se desarrolla más aún en la década de 1840-1850 debido a la fotografía: la búsqueda de la perfección de la imagen fotográfica ha engendrado una industria de los objetivos (el sistema de lentes) y de las cámaras oscuras (las cajas especialmente destinadas a la fotografía) para perfeccionar las características de las imágenes obtenidas con este procedimiento. De un lado, se trata de asegurar la nitidez máxima posible de la imagen, sea cual sea la distancia de la cámara al plano enfocado y la profundidad del campo que se puede considerar nítido. Por otra parte, el manejo de las cámaras, que consiste en trasladar a la superficie sensible exactamente el plano de formación de la imagen nítida debe adaptar la óptica al sujeto y a las circunstancias: retrato, paisaje, interior, exterior, objetos inanimados o seres vivos.²²⁸

²²⁶ **FRIZOT** Michel, DE VEIGY Cédric, *Photographier*, Paris, La documentation française, 2001, p2.

²²⁷ **FOZZA** Jean-Claude et al. *Petite fabrique de l'image*, Paris, Magnard, 1993, p44.

²²⁸ **FRIZOT** Michel, DE VEIGY Cédric, *Photographier*, Paris, La documentation française, 2001, p4.

Sin embargo, un dispositivo fotográfico completo es un conjunto óptico y físico-químico sometido a ajustes y accionado por un operador. Puede funcionar sólo entre unos límites bastante restringidos, determinados por unos umbrales de sensibilidad, de duración de las características fotosensibles del soporte de la imagen y otros parámetros (tiempo de pose, diámetro de apertura o diafragma) fuera de los cuales la imagen será considerada defectuosa o "fallida". Eso hace indispensable, en un primer periodo de la evolución técnica del procedimiento fotográfico, las intervenciones expertas del operador, que efectúa los ajustes en función de las correlaciones necesarias hasta que los ajustes son automatizados (por ejemplo, por la incorporación de una célula fotoeléctrica). Ese hecho tiene una incidencia general: cada imagen fotográfica es el producto de las características inherentes al dispositivo empleado, combinadas con las decisiones del operador.

La superficie sensible determina la forma del dispositivo: el tamaño del negativo impone el de la cámara que lo contiene. El gusto para imágenes grandes muy detalladas en los años 1850 (momento en el que empieza a emplearse el negativo de cristal al colodión húmedo) obligaba al empleo de cámaras enormes, mientras que la función memorial de las copias de amateur destinadas a los álbumes familiares agradecía la pequeña dimensión condicionada por un dispositivo portátil. Pero esta diferencia en las limitaciones es solo uno de los datos que ilustran la adaptación recíproca de las técnicas, las funciones y las intenciones.

Gracias a sus competencias cada vez más sorprendentes, los dispositivos fotográficos se han diversificado, para dar acceso a una gran cantidad de aparatos con garantías específicas. Los usuarios, ya sean profesionales o amateurs, siempre se han beneficiado de una gama amplia de posibilidades; van, hoy en día, desde el libre control sobre todos los ajustes hasta el total automatismo de las cámaras para aficionados.

En los primeros decenios de esta evolución técnica, hasta el final del siglo XIX, solo se podía operar con cámara sobre trípode, debido a la necesidad de un tiempo de pose superior a un segundo, impuesto por los grandes formatos de imagen (y por tanto de negativo) y por la baja sensibilidad de los productos. El enfoque se hacía entonces, bajo tela negra, sobre un cristal deslustrado en la parte posterior de la cámara, donde se colocaba la superficie sensible. En esas circunstancias, el fotógrafo de estudio, o el fotógrafo de exterior (viajero, arqueólogo o fotógrafo documental), "ve" lo que va fotografiar y evalúa la organización de su imagen. Pero, aparte del encuadre, tiene poca flexibilidad para otras elecciones personales. Este era el modo operativo de fotógrafos como Nadar, Disderi, Baldus, Le Gray o Marville.

Con la instantánea que permite el gelatino-bromuro de plata, la práctica fotográfica cambia de herramientas y, por consiguiente, de estatuto: las cámaras pesadas se convierten en "*aparatos*" casi ligeros, al menos portátiles, mucho más pequeños, alojados en las manos, con los cuales el punto de vista es muy versátil (a altura de estómago o del ojo). El fotógrafo gana en discreción - puede pasar desapercibido - y en libertad de intervención. Sus placas o películas están listas para ser expuestas en el cuerpo de la cámara, por lo que también mejora en su velocidad de operación - la instantánea inmediata apretando un botón -. Pero el operador pierde en capacidad de control de la imagen, hasta tal punto que no está siempre seguro de captar el sujeto deseado, si ese se desplaza. En los años 1880, las cámaras destinadas a la instantánea son provistas de un botón para desencadenar la toma, o de un sistema neumático, ligado a un obturador, mecanismo destinado a controlar con precisión la entrada de luz durante un tiempo muy corto, predefinido, del 1/30 hasta el 1/125 de segundo. La práctica fotográfica se desliga así de la espera vivida por el operador y su sujeto, para controlar la exposición correcta.

Sin embargo, las cámaras sobre trípode no desaparecen: quedan más adaptadas a ciertos trabajos profesionales: en el primer cuarto del siglo XX, un fotógrafo "*moderno*" como Eugene Atget utiliza para sus fotografías de calle, una cámara de placas de 18x24 cm. Hoy en día, la mayoría de los trabajos documentales o publicitarios son todavía efectuados con cámaras de 4x5 pulgadas (empleando películas *ektachrome* o "*ektas*"). Por otra parte, alrededor de la Segunda Guerra Mundial, la fotografía de reportaje privilegia las cámaras de pequeño formato como la *Ermanox* (Erich Salomon), la *Rolleiflex 6x6 cm* (Robert Doisneau), o la *Leica 24x36 mm* (Henri Cartier-Bresson, Robert Capa, William Klein), que ofrece sin duda la mejor agilidad de manejo. Todos los ajustes estándar, aunque de un modo rápido son requisitos operativos del fotógrafo: tiempo de exposición, diafragma, enfoque, asociados a un visor y un cuadro preciso. Añadiendo a esto el gesto corporal, las reacciones mentales y las capacidades mecánicas, en la conjunción del ojo, de la mano y de la cámara, la práctica del "*pequeño formato*" se había convertido en la excelencia de la fotografía. En los años 60, las cámaras de aficionados acentúan la automatización y la miniaturización debido a que el tamaño medio de la copia no exige gran definición de la imagen del negativo.

Así, "fotografiar" es poner en marcha un dispositivo óptico, mecánico y fotosensible muy molesto, en el que todas las limitaciones técnicas deben ser dominadas para obtener un resultado aceptable. Sean cuales sean sus intenciones, el operador-fotógrafo está sometido a los imperativos del dispositivo que ha elegido, del cual termina por conocer todas sus finezas, para considerarlo como una prolongación de su mirada.²²⁹

²²⁹ FRIZOT, Op. Cit. p5.

3.1.2 Análisis del "hecho fotográfico"

Siguiendo la trayectoria de Joan Costa, quien analiza en su obra *El lenguaje fotográfico* las interrelaciones de los elementos participantes en la configuración del mensaje, estudiaremos la realidad del proceso fotográfico de manera especialmente analítica, sin interpretaciones ni juicios de valores. Consideramos entonces a la fotografía como proceso de comunicación sin tener en cuenta la calidad o la perfección de la imagen fotográfica, su originalidad, su valor documental o sus cualidades técnicas y estéticas. Y a partir de la observación de una copia fotográfica cualquiera, seleccionada al azar, impresionada bien directamente sobre emulsión fotográfica o bien reproducida sobre algún impreso, Joan Costa destaca la existencia de los siguientes elementos:²³⁰

- a. Una imagen, substancia vital, representando elementos más o menos conocidos o extraños, fácil o difícil de captar, etc.
- b. Un soporte físico, plano, bidimensional, inseparable e imprescindible para la existencia de la imagen (el propio papel en el que está impresionada).
- c. Un fragmento de la realidad, es decir, la imagen del modelo identificado en la foto (paisaje, figura, objeto, etc.)

En este conjunto de elementos, implícitamente vinculados en una fotografía, notamos también la intervención de:

- d. Un fotógrafo: individuo que ha obtenido la foto observada actualmente, y emisor de una intención de comunicación, o de un mensaje.

²³⁰ COSTA Joan, *El lenguaje fotográfico*, Madrid, Ibérico Europa de Ediciones S.A., 1977, p14.

e. Una tecnología: aparato, instrumentos, materiales, etc., y normas o procedimientos de uso, todos ellos manipulados por el fotógrafo.

Siguiendo esta perspectiva que va desde la propia imagen (a, b, c) hasta su origen (c, d, e), Joan Costa resalta la existencia de otro elemento, externo a la foto pero particularmente determinante:

f. Un destinatario: El público en general, desde el operador mismo en tanto que espectador y otros individuos o grupos sociales, hasta familiares y amigos del fotógrafo aficionado, lectores de periódicos, libros y revistas, o profesionales. Todos ellos son receptores del mensaje vinculado por la imagen fotográfica.²³¹

A partir del aspecto metodológico, Costa introduce también otro criterio o nivel de observación, y vuelve a clasificar los elementos según su naturaleza. Define tres grupos esenciales, caracterizados por los rasgos que la definen: subjetiva, objetiva, técnica.

Incluye en el primer grupo - naturaleza subjetiva - al fotógrafo y al espectador, emisor y receptor humanos del mensaje, sujetos susceptibles de establecer una comunicación y, por tanto, de ser implicados por ella.

En el segundo grupo - naturaleza objetiva - se encuentra "*el mundo físico, real*", o la realidad objetiva: el modelo preexistente a la foto. La realidad es fragmentada por el fotógrafo, subjetivada en el mensaje y restituida al receptor en forma de una imagen significativa.

Se incluyen finalmente, en el tercer grupo - naturaleza técnica -, la imagen, el soporte y la técnica.²³²

²³¹ COSTA, Op. Cit. p15.

²³² COSTA, Op. Cit. p19.

Aquí recordaremos que en todo acto de comunicación efectuado por un individuo, intervienen tres elementos fundamentales: el sujeto emisor, el objeto que se comunica y los instrumentos que ello requiere. Emisor, objeto de la comunicación y vehículo se interrelacionan tanto en el proceso que a menudo es difícil identificarlos por separado. En el caso de la comunicación fotográfica, los tres elementos esenciales son:

1. El fotógrafo: sujeto que inicia la comunicación; "*operador*" humano, en tanto que manipula ideas y cosas.
2. Su entorno físico: el mundo real, mezcla de naturaleza y artificio, que el fotógrafo fragmenta en átomos de percepción u objetos aislados en la imagen fotográfica.
3. La tecnología: instrumentos y técnicas operacionales de los cuales el fotógrafo se sirve para materializar sus mensajes.

A partir de este conjunto de interacciones, Joan Costa propone la idea de que todo individuo es influenciado por su entorno existencial y, viceversa, el entorno es recíprocamente influido por el hombre. A esto es a lo que llama "*ciclo sociocultural y ecológico*". El hecho fotográfico se aplica también a esta ley. Dentro del ciclo sociocultural, el destino de una imagen fotográfica es permanecer, ser difundida de algún modo, más o menos público o privado y, con ello, perpetuar un acontecimiento, un objeto o una idea. La fotografía es, en este sentido, la memoria del mundo. Por otro lado, en la medida en que la cultura fotográfica configura una sensibilidad y modifica incluso los modos de percepción del mundo, esta "*nueva realidad*" influye retroactivamente al propio fotógrafo y, por supuesto, determina su producción fotográfica sucesiva. ²³³

²³³ COSTA, Op. Cit. p20.

Por su parte, Roland Barthes, en su obra *La cámara lúcida*, emplea los términos de "*operator*", "*spectator*" y "*spectrum*" para designar sucesivamente el fotógrafo, las personas que contemplan la fotografía, y el objeto fotografiado. Para ese autor, la foto del *spectator* esta relacionada con la revelación química y la foto del *operator* esta relacionada con la física. Y Barthes se interesa por la experiencia del sujeto mirado y la del sujeto mirando.²³⁴

Recordando sus reacciones como modelo frente a la cámara fotográfica, relata cómo él mismo se transformaba por adelantado en imagen, fabricándose otro cuerpo. Es una transformación activa, y la fotografía crea su cuerpo, o lo mortifica, según la circunstancia. Comenta que, posando delante de la cámara, no arriesgaba tanto, pero que vivía sin embargo esta dependencia con angustia: una imagen suya iba a nacer, y él no sabía cómo intervenir desde su cuerpo. Se prestaba entonces al juego social, a pesar de no coincidir su personalidad con su imagen.

Barthes relata también que verse a sí mismo, de otro modo que en un espejo, es un acto reciente a escala de la Historia. Hasta la difusión de la fotografía, el retrato pintado, dibujado o miniaturizado, era un bien restringido, destinado por otra parte a hacer alarde de un nivel financiero y social. Además, y por parecido que sea, un retrato pintado no es una fotografía. En la civilización moderna, el invento de esa nueva técnica de representación revoluciona nuestra relación con la mirada.

La fotografía transformaba el sujeto en objeto, e incluso a veces, en objeto de museo. Hacia 1840 era necesario, para efectuar los primeros retratos, someter el sujeto a largas poses bajo una cristalera a pleno sol. El modelo sufría como durante una pequeña operación quirúrgica. Se invento entonces un artilugio llamado "*apoyacabezas*": se trataba de una especie de prótesis invisible al objetivo que sostenía e inmovilizaba el cuerpo durante la pose.

²³⁴ **BARTHES** Roland, *La cámara lúcida*, Barcelona 1982., Gustavo Gili, p40.

Para Roland Barthes, en el retrato fotográfico se cruzan y enfrentan cuatro imaginarios o fuerzas. Frente a la cámara, la imagen del modelo es múltiple: aquella que él mismo cree ser, aquella que quisiera mostrar, aquella que el fotógrafo intuye del modelo y la imagen que ese artista aprovecha para exhibir su arte. La fotografía representa entonces un momento tan sutil que Barthes no se siente ni sujeto ni objeto, sino más bien un sujeto que se transforma en objeto. Vive una "*microexperiencia*" de la muerte y se convierte en espectro. El fotógrafo es consciente de ello y no teme aquella experiencia pero debe luchar para que la fotografía no sea la muerte, es decir, que parezca viva.²³⁵

3.1.3 El objeto fotografiado

A cualquier nivel, todo nuestro entorno visual es un inmenso objeto reducible, mediante la percepción y la exploración, a elementos sucesivamente más simples. Esta reducción de un conjunto en subconjuntos es posible en la medida en que un todo es descomponible - aunque sea intelectualmente - en las distintas partes que lo constituyen. En esta reducción de un "*super-objeto*" en "*sub-objetos*", cada fragmento sucesivo puede considerarse asimismo como "*otro todo*" y, por tanto, indefinidamente descomponible en otras partes cada vez más pequeñas.

Imaginariamente, podemos dividir un campo visual, una vista panorámica, en partes, y cada una de estas partes en otras, hasta llegar al mínimo detalle perceptible. Visualizando un paisaje podemos llegar, a través de niveles de reducción sucesivos, al detalle de la textura de la hoja de un árbol (del mismo modo que podemos descomponer un libro en cuadernillos, en páginas, textos, líneas, palabras, letras, espacios, signos de puntuación, etc.). Así, fotográficamente, cada fragmentación que hacemos de un campo visual constituye un objeto.²³⁶

²³⁵ BARTHES, Op. Cit. pp 40-49

²³⁶ COSTA Joan, *El lenguaje fotográfico*, Madrid, Ibérico Europa de Ediciones S.A., 1977, p26.

El conjunto de estos macro y microelementos, aislables y observables por separado, configura entonces el entorno visual, el cual puede definirse indistintamente como "*un inmenso objeto*" y como "*una construcción de micro-objetos*". Pero un objeto no es un elemento simple, sino que es la suma de dos componentes indisociablemente integradas: una componente física (objeto físico) y una componente sociocultural (objeto social).

Así, todo objeto está caracterizado, en el primer nivel de percepción, por unos caracteres físicos: luminosos, dimensionales, cromáticos, texturales, dinámicos, táctiles, etc. En este sentido, un objeto es percibido en un contexto por sus condiciones de contraste o de similitud, de permanencia o de cambio, de forma, brillantez, movimiento, agrupamiento, etcétera.

Pero toda vez que el objeto físico se halla inserto en un medio social y cultural, el objeto se socializa e incluso se institucionaliza, se ritualiza y se mitifica, adquiere valores de representación y de simbolización, que ya no están en el propio objeto, sino en los códigos sociales. En este segundo nivel, un objeto comporta unos significados, propios del sistema social: utilitarios, históricos, estéticos, simbólicos, ideológicos, emblemáticos, sígnicos, esto es, psicológicos.

Condiciones físicas y socioculturales determinan la posición del fotógrafo frente al objeto: éste, como material de percepción, adquiere funciones pasivas o activas. La "*función pasiva*" del objeto sería el hecho de "*someterse al fotógrafo*" en un proceso en el que éste toma la iniciativa: lo busca, lo explora, lo manipula y lo elabora mentalmente en una imagen futura. En cambio, la función del objeto sería "*activa*" cuando éste "*atrae*" al fotógrafo, sorprendiendo su disponibilidad latente, incitándole a fotografiarlo.

Estas dos clases de funciones corresponden a las ideas de "*búsqueda*", en el primer caso, y de "*hallazgo*" en el segundo, lo cual no significa sin embargo que necesariamente, se produzcan por separado o de modo excluyente una de la otra.²³⁷

La creatividad define a la primera actitud del fotógrafo. Es exploratoria y abstractiva. Mientras tanto, receptividad, oportunidad y reproducción caracterizan a la segunda actitud. No obstante, ambas cualidades deben ser consideradas en medidas relativas y desde luego en interacción.

Creatividad y sensibilidad para elegir e interpretar el objeto y para usar la tecnología son las condiciones que determinan la función, a nuestro entender básica, de la fotografía: transformar un objeto físico o una idea en una imagen, no necesariamente analógica o literal.

Disponibilidad latente del fotógrafo, espontaneidad y menos preocupación por la técnica, pueden definir, de una cierta manera, la función "*reproductora*" anteriormente mencionada. En este caso, la significación del objeto por sí mismo permanecerá fijada en una imagen cuya finalidad no es tanto innovadora como testimonial: perpetuar un objeto en un documento gráfico (fenómeno de la naturaleza, acontecimiento histórico, personaje, hecho insólito o irrepetible, etc.).

Estas dos actitudes generales conllevan un hecho diferencial: en el primer caso el mensaje es el del fotógrafo; en el segundo caso, el mensaje es el propio objeto fotografiado. En última instancia ello significa que, en este segundo caso, el hecho cultural es el propio objeto, mientras en el primer caso es la imagen fotográfica que se hace por sí misma objeto cultural.²³⁸

²³⁷ COSTA, Op. Cit. p27.

²³⁸ COSTA, Op. Cit. p28.

3.1.4 La técnica

El individuo se sirve de herramientas para operar sobre su entorno, transformándolo y adaptándolo a sus necesidades humanas. Utiliza aparatos y máquinas para desplazarse de un lugar a otro, para economizar energía física y ganar tiempo, para transportar objetos, etc. Servirse de herramientas implica siempre un modo de razonamiento - o en cierta forma una preparación mental - sobre cómo usar el aparato o máquina, etc. Según Joan Costa, toda técnica abarca entonces dos campos bien definidos:

- El del equipamiento material: instrumentos, utillaje y herramientas disponibles para realizar determinadas operaciones.
- El del equipamiento mental: conjunto de reglas, normas y procedimientos sobre cómo utilizar los instrumentos en función de un resultado determinado.²³⁹

De este modo podemos entender la técnica no sólo en el sentido de instrumentos sino como proceso mental en el uso de estas herramientas. La técnica determina de una cierta manera la acción del individuo en la transformación de su entorno vital. El fotógrafo, por ejemplo, transforma los objetos físicos del entorno y las ideas en imágenes a través del elemento técnico.²⁴⁰

El modo de aprehensión, en fotografía, establece un acondicionamiento del ojo, manifestado por los modos de ver, de explorar y fragmentar la realidad visual, de tratar mentalmente un objeto, o imaginarlo "*en imagen*". Esta secuencia exploratoria e imaginativa esta sujeta a la técnica aprendida, que opera al mismo tiempo que construye su objeto propio. Esa operación, en fotografía, se efectúa sobre el modelo

²³⁹ COSTA, Op. Cit. p30.

²⁴⁰ COSTA, Op. Cit. p32..

físico, al reproducirlo y representarlo en una imagen. Así, fotógrafo, modelo y técnica, ejercen funciones específicas en el hecho fotográfico.²⁴¹

Para el filósofo Vilem Flusser, la cámara es una herramienta cuyo propósito es fabricar fotografías. Las herramientas convencionales "*arrancan*" objetos de la Naturaleza para transponerlos (fabricarlos) adonde está el ser humano. En este proceso, transforman los objetos: les imponen una nueva forma intencionada, antinatural, improbable y que los hacen "*culturales*". Las herramientas, en sentido convencional, son prolongaciones de órganos humanos, prolongaciones de dientes, dedos, manos, brazos y piernas: se introducen más profundamente en la Naturaleza y le "*arrancan*" los objetos de manera más eficiente y con mayor rapidez que lo hace el cuerpo por sí solo. Las herramientas simulan el órgano que prolongan y son "*empíricas*". Sin embargo, a partir de la Revolución Industrial las herramientas se hicieron "*técnicas*". Fueron más poderosas, grandes y caras, fabricando productos más baratos y numerosos; y en adelante se llamaron "*máquinas*". Asimismo, Flusser plantea considerar a la cámara como máquina por su similitud científica con el funcionamiento del ojo: una "*máquina de ver*".²⁴²

Si se considera la cámara (y el aparato en general) en estos términos, se reconocerá que fabrica símbolos, superficies simbólicas, tal y como le fue indicado de una manera determinada. La cámara esta programada para generar fotografías, y cada fotografía es una concreción de las posibilidades contenidas en el programa de la cámara. El número de estas posibilidades es grande y sin embargo limitado: es la suma de todas las fotografías posibles de la misma manera o muy similar. Son imágenes "*redundantes*": no aportan ninguna información nueva y son superfluas. El fotógrafo se esfuerza por agotar el programa fotográfico realizando todas sus posibilidades. Pero el programa es rico y confuso. Así pues, el fotógrafo se afana en

²⁴¹ COSTA, Op. Cit., p33

²⁴² FLUSSER Vilém, *Una filosofía de la fotografía*, Madrid, Ed. Síntesis, 2001, p25.

descubrir sus posibilidades aún no exploradas: manipula la cámara, le da vueltas, mira en su interior y a través de ella. Cuando mira el mundo a través de la cámara, no lo hace porque el mundo le interese, sino porque está buscando otras posibilidades de fabricar informaciones y de evaluar el programa fotográfico. Su interés se centra en la cámara, y el mundo no es para él más que un pretexto para llevar a cabo las posibilidades de la cámara. En suma, no trabaja, no pretende cambiar el mundo, sino que busca informaciones.

El fotógrafo juega con su cámara que ya no es herramienta, sino juguete. Estudia la cámara para sacar a la luz los trucos escondidos. Pero juega contra su juguete: a la diferencia del artesano rodeado de herramientas y del operador de una máquina, el fotógrafo está dentro del aparato y entrelazado con él. Se trata de una función novedosa, en la que el humano no es ni la constante ni la variable y en la que el humano y el aparato se unen. Por eso Flusser llama "*funcionario*" al fotógrafo.²⁴³

El programa del aparato debe ser múltiple y variado para que sus posibilidades superen las capacidades del "*funcionario*" de agotarlas. Una cámara bien programada no puede ser comprendida completamente por un fotógrafo ni tampoco por la totalidad de los fotógrafos. Así, la cámara hace lo que el fotógrafo le pide, sin que éste sepa lo que pasa dentro. Esto mismo es característico de todo funcionamiento de aparatos: el operador domina el aparato gracias al control de sus puertas exteriores - del "*input*" y del "*output*" - y al mismo tiempo es dominado por él debido a la opacidad de su interior.²⁴⁴

Después de la percepción, la acción del fotógrafo consiste en convertir el objeto real en una imagen. En un proceso de comunicación, toda intervención de un elemento técnico conlleva la inclusión de factores inherentes a esta técnica, esto es, factores que no están en la voluntad del fotógrafo, ni en la apariencia del objeto

²⁴³ FLUSSER, Op. Cit. pp 27-28.

²⁴⁴ FLUSSER, Op. Cit. p29.

fotografiado. El efecto de enfocado-desenfocado, por ejemplo, no está en el modo humano de ver la realidad, sino en el modo óptico de fotografiarla. Tal efecto, considerándolo como fenómeno, y con independencia de que sea usado por el fotógrafo conscientemente como elemento estético, constituye en sí mismo lo que en teoría de la información se denomina "*ruido*". Un ruido es un elemento parásito, introducido en el mensaje por el instrumento técnico, el cual es "*fente de ruidos*". Toda reproducción o retransmisión introduce ruidos: es conocido el término de parásitos en radiotelefonía; un rayado en un disco es un parásito; una errata de imprenta en un libro también lo es; un corte durante una conversación telefónica, un apagón de la luz eléctrica durante la proyección de un film o una interferencia en una grabación magnetofónica, son igualmente ruidos o parásitos. Llamamos ruidos en fotografía, a todos aquellos elementos visuales que no percibimos en la visión directa del objeto y sí en su imagen fotográfica. Pero ocurre a veces que un ruido se convierte en el mismo mensaje, y que es utilizado por el autor.²⁴⁵

Pero también, en los usos y manipulación del elemento técnico, se insertan otra clase de ruidos. Son los que en términos más corrientes llamamos el azar. El elemento imprevisto, casual, durante el proceso fotográfico, juega el papel de parásito aunque, estéticamente puedan resultar apreciables. Esos elementos, en principio no deseados por el fotógrafo, ni visibles directamente en el modelo (obviamente, porque no están en él sino en su imagen) son a veces técnicos, y otras veces debidos a los acontecimientos durante la toma. Esa incidencia de factores aleatorios o ruidos representa un elemento considerable de la teoría del lenguaje fotográfico.²⁴⁶

²⁴⁵ COSTA Joan, *El lenguaje fotográfico*, Madrid, Ibérico Europa de Ediciones S.A., 1977, p40.

²⁴⁶ COSTA, Op. Cit. p42.

3.1.5 Interacciones fotógrafo-objeto-técnica

Recordemos aquí al individuo como sistema abierto que recibe señales e informaciones del entorno visual. La percepción fragmenta este entorno en unidades aprehensibles, con lo cual emerge la entidad del objeto. A su vez los objetos poseen dos caracteres esenciales: lo que son materialmente y lo que significan (objeto físico y objeto social). En fin, hemos visto que la técnica fotográfica impone unos modos de ver e imaginar al mismo tiempo que instrumentaliza una imagen del mundo. El individuo es un sistema "*abierto*" porque sus reacciones a los estímulos percibidos no están sujetas a leyes invariables. Un sistema "*cerrado*" es, por el contrario, aquel en que unos mismos estímulos provocan siempre unas mismas reacciones, como por ejemplo los sistemas puramente automáticos.²⁴⁷

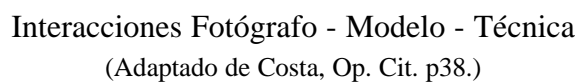
La condición de "*abierto*" está justificada por el espectro de variables psíquicas entre estímulos y respuestas. Son variables mucho más complejas que las puramente mecánicas e influyen en formas diversas sobre las reacciones. Además, las características de cada individualidad y los rasgos propios de cada sujeto matizan este conjunto de variables psíquicas. Ejercen a su vez otra clase de variables, que son distintas de un individuo a otro.

La aptitud del sujeto por interiorizar los estímulos y filtrarlos a través de una apreciación subjetiva, constituye en sí misma un proceso interactivo. Notamos un movimiento del estímulo dentro del sistema, una reacción de retorno, que es esencialmente distinta de la reacción automática de los sistemas cerrados.²⁴⁸ De hecho, la característica del sistema abierto, su capacidad por transformar una causa existente a la entrada en un efecto distinto a la salida, pone de manifiesto - en otros términos - la actitud creativa, la cual difiere, como hemos dicho, del comportamiento automático,

²⁴⁷ COSTA, Op. Cit. p34.

²⁴⁸ COSTA, Op. Cit. p36.

²⁴⁹ **COSTA**, Op. Cit. p37.



3.1.6 Procedimientos de connotación

La imposición de un segundo sentido del mensaje en la fotografía - la connotación - se elabora a lo largo de los diferentes niveles de producción de ésta (elección, tratamiento técnico, encuadre, compaginación). Consiste, en definitiva, como menciona Roland Barthes, en la codificación del "*análogo*" fotográfico. Los procedimientos son bien conocidos y, de manera rigurosa, Barthes separa los tres primeros (trucaje, pose, objetos) de los tres últimos (fotogenia, esteticismo y sintaxis), ya que la connotación se produce en los tres primeros, por una modificación de la propia realidad, es decir, del mensaje denotado. Y si los incluye, sin embargo, entre los procedimientos de connotación fotográfica es porque también ellos se benefician del prestigio de la denotación. La fotografía permite al fotógrafo modificar la preparación a que somete la escena que piensa captar.²⁵⁰

Trucaje: Su interés reside en que interviene, sin previo aviso, dentro del plano de denotación. Emplea la particular credibilidad de la fotografía para hacer pasar como mensaje simplemente denotado un mensaje que esta, de hecho, connotado con mucha fuerza. Ningún otro tratamiento permite a la connotación enmascararse con más perfección tras la "*objetividad*" de la denotación. Como es natural, la significación no es posible sino en la medida en que hay una reserva de signos, un esbozo de código.²⁵¹

Pose: En el retrato, en particular, la propia pose del personaje permite la lectura de los significados de connotación. La fotografía no es significante sino en la medida en que existe una reserva de actitudes estereotipadas, como una mirada dirigida al cielo, o las manos juntas, por ejemplo. Para Barthes, la pose

²⁵⁰ **BARTHES** Roland, *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos, voces*, Barcelona, Ed Paídos 1992, p16.

²⁵¹ **BARTHES**, Op. Cit. p17.

no es en lo específico un procedimiento fotográfico, pero no queda más remedio que hablar de ella, ya que su efecto proviene del principio analógico en que se funda la fotografía: El mensaje no es la pose del modelo, sino lo que significa y evoca. Y Barthes añade que el lector recibe como simple denotación lo que, en realidad, es una doble estructura denotada-connotada.

Objetos: Tienen gran importancia, ya que el sentido connotado surge de los objetos fotografiados, sean dispuestos de manera voluntaria o no. El interés reside en que estos objetos son inductores habituales de asociaciones de ideas. Por ejemplo una biblioteca o unos libros pueden asociarse a la intelectualidad. Los objetos constituyen excelentes elementos de significación. Por una parte, son discontinuos y completos en sí mismos, lo cual constituye una cualidad física para un signo. Por otra, remiten a significados claros, conocidos. Son elementos de un autentico léxico, tan estables que se les podría dar una estructura sintáctica con facilidad. Podría existir, por ejemplo, una composición de objetos: Barthes relata un paisaje de viñedos ante una ventana, flores sobre una mesa, un álbum de fotos, objetos personales de un escritor, etc. Para él, la connotación salta, en cierto modo, de la totalidad de unidades significantes, aunque hayan sido captadas como si se tratara de una escena inmediata y espontánea. Y comenta que es posible que el objeto no posea una "*fuera*", pero que seguramente posee un sentido.²⁵²

²⁵² **BARTHES**, Op. Cit. p18.

Fotogenia: En la estilización de un modelo gracias a la técnica fotográfica, el mensaje connotado está en la misma imagen "*embellecida*", es decir sublimada, en general, por las técnicas de iluminación, impresión y reproducción. A cada una de ellas le corresponde un significado de connotación lo suficientemente estable como para incorporarse a un léxico cultural de los efectos técnicos.²⁵³

Esteticismo: Para Barthes, resulta ambiguo hablar de esteticismo en fotografía: Cuando la fotografía se convierte en pintura, es decir, en composición o sustancia visual deliberadamente tratada por asociación de colores, lo hace para declararse como "*arte*", o bien para imponer un significado normalmente más sutil y complejo que el que permitirían otros procedimientos de connotación.²⁵⁴

Sintaxis: Una serie de varias fotos puede presentarse en forma de secuencia, como en el caso de las revistas ilustradas. En esos casos, el significante de connotación no se encuentra en el nivel de los fragmentos de la secuencia, sino en el de su encadenamiento.²⁵⁵

- ✓ Los aparatos simulan y mecanizan el pensamiento en forma de un juego de combinación con símbolos. Los seres humanos son cada vez menos competentes para entenderlos, y tienen que dejar a los aparatos pensar en su lugar. Esas "*cajas negras científicas*" efectúan este tipo de pensamiento mejor que los seres humanos, porque juegan mejor que ellos con los símbolos similares a los números; incluso

²⁵³ BARTHES, Op. Cit. p19.

²⁵⁴ BARTHES, Op. Cit. p20.

²⁵⁵ BARTHES, Op. Cit. p21.

los aparatos no totalmente automáticos (aquellos que necesitan seres humanos como jugadores y “*funcionarios*”) juegan y funcionan mejor que los seres humanos que requieren.²⁵⁶

A la pregunta ¿Quién hace la fotografía? Podemos contestar primero: la cámara. Si damos un valor documental a la fotografía, es efectivamente a partir de las propiedades específicas de su “*tecnofactura*”. ¿Pero sobre qué se basa ese documento sino es sobre el conjunto de las circunstancias históricas y las motivaciones humanas inscritas en el acto fotográfico mismo? La imagen fotográfica tiene por efecto general implicar plenamente a sus protagonistas, conscientes de ello o no, en todo lo largo de su proceso. Aquí se incluyen los rasgos de un hombre expuesto a la película, los parámetros de un operador, las intenciones de un difusor, las proyecciones de un espectador. Es menos el fruto de un autor omnisciente que el punto de encuentro entre intenciones, poderes, saberes y responsabilidades. El derecho lo ha entendido y se adapta progresivamente: derecho de autor, derecho de reproducción, derecho a la imagen, derecho de intervención, etc. Y la responsabilidad involucrada por ese contrato técnico, al cual concedemos diariamente nuestra confianza, es además más grande, ya que se dirige a la colectividad humana sin límite definido de tiempo, de espacio, ni de nombre, y que la recepción de una imagen no puede ser controlada.

Toda fotografía procede de un aparato técnico, de circunstancias históricas, de motivaciones humanas, y de un contrato de difusión. Una recepción profundizada de las imágenes de naturaleza fotográfica debe implicar una consciencia del conjunto de esos elementos que concurren en su enunciación, a fin de enfrentarse a su elucidación.²⁵⁷

²⁵⁶ FLUSSER Vilém, *Una filosofía de la fotografía*, Madrid, Ed. Síntesis, 2001, p32.

²⁵⁷ FRIZOT Michel, DE VEIGY Cédric, *Photographier*, Paris, La documentation française, 2001, p14.

El acto fotográfico pone en evidencia la relación entre fotógrafo, modelo y técnica. Los intereses y límites de cada parte son diferentes, y la imagen final es el resultado de un compromiso. Joan Costa lo considera como acto de comunicación, mientras Vilem Flusser resalta el carácter "*funcional*" del operador frente a una técnica muy directiva. Personalmente, recordaremos al momento de la toma como "*punto de encuentro*" y de ajuste entre intenciones, limitaciones y voluntad creativa.

3.2 Imagen capturada e imagen creada

3.2.1 La imagen técnica.

3.2.2 Fotografía capturada y fotografía creada.

3.2.3 La fotografía como espejo, transformación o huella.

Consideradas como "*superficies con significado*", las imágenes fotográficas representan objetos situados en el espacio-tiempo - generalmente el entorno humano - y los hacen comprensibles en forma de abstracciones, al reducir las cuatro dimensiones del espacio-tiempo a las dos de la copia fotográfica. El filósofo Vilém Flusser denomina "*imaginación*" a la capacidad específica de abstraer superficies del espacio-tiempo y de retroproyectarlas al espacio-tiempo. La imaginación es imprescindible para generar y descifrar imágenes; para transformar fenómenos en símbolos bidimensionales y luego leer esos símbolos.

Explorando las imágenes con la mirada, profundizando en el significado, podemos reconstruir las dimensiones abstraídas. Es lo que Flusser llama "*escaneo*". La estructura de la imagen y las intenciones del contemplador determinan el rumbo complejo de la mirada. El significado de una imagen conlleva la síntesis de dos intenciones: la manifestada en la imagen y la del contemplador. Así podemos recordar que las imágenes no son entidades monosémicas ni "*denotativas*" como por ejemplo los números, sino polisémicas y "*connotativas*": admiten diversas interpretaciones.

Al explorar la superficie de una imagen, la mirada registra y establece relaciones temporales entre los elementos. Puede detectar un "*antes*" y un "*después*", y reconstruir el tiempo. Establece relaciones significativas entre los elementos de la imagen y se generan significados. Para Flusser, el espacio-tiempo propio de la imagen es comparable al mundo de la magia, un mundo en el que todo se repite y todo

participa de un contexto significativo. Así, el significado de las imágenes es mágico y no pueden ser consideradas como meros sucesos congelados.²⁵⁸

Las imágenes son intermediarios entre el mundo y los seres humanos. Permiten imaginar y acceder al mundo: son como mapas pero, en lugar de representar el mundo, lo desfiguran, hasta que el humano finalmente empieza a vivir en función de las imágenes que crea. Se produce una inversión de la función de imagen llamada "*idolatría*" por Flusser: las imágenes técnicas que nos rodean omnipresentes están reestructurando nuestra "*realidad*" mágicamente. Vivimos en función de las imágenes, en vez de orientarnos gracias a ellas, y la imaginación se ha convertido en "*alucinación*".²⁵⁹

3.2.1 La imagen técnica

La imagen técnica es una imagen generada por aparatos que son, a su vez, productos de textos científicos aplicados. Y, como productos indirectos de textos científicos, tienen tanto histórica como ontológicamente, una posición diferente de la de las imágenes tradicionales. Históricamente, las imágenes tradicionales preceden a los textos en decenas de miles de años, mientras que las imágenes técnicas suceden a textos muy avanzados. Además, las imágenes tradicionales se abstraen del mundo concreto; en cambio, las imágenes técnicas se abstraen de textos que se abstraen de imágenes tradicionales, que se abstraen del mundo concreto. En fin, ontológicamente, las imágenes tradicionales designan fenómenos, mientras que las imágenes técnicas designan conceptos.

²⁵⁸ FLUSSER Vilém, *Una filosofía de la fotografía*, Madrid, Ed. Síntesis, 2001, pp 11-12.

²⁵⁹ FLUSSER, Op. Cit. p13.

El mundo captado por las imágenes se presenta como su causa, y ellas mismas, como el último eslabón de una cadena que las une sin interrupción a su significado. Por tanto, lo que en ellas se ve no parecen ser símbolos que necesiten ser descifrados, sino síntomas del mundo, a través de los cuales se reconoce, aunque indirectamente, el mundo.²⁶⁰

Este carácter supuestamente no simbólico, pero si objetivo de las imágenes técnicas lleva al contemplador a considerarlas no como imágenes, sino como ventanas. Y analiza el mundo en vez de criticar las imágenes. Flusser advierte sobre el peligro de la falta de crítica de las imágenes técnicas, en un momento en el que están en vías de suprimir los textos.

Así la objetividad de las imágenes técnicas es un engaño; pues no son exclusivamente simbólicas, como todo tipo de imágenes, sino que representan complejos simbólicos mucho más abstractos que las imágenes tradicionales. Son "*metacódigos*" de textos que no designan el mundo exterior sino textos. La imaginación que las fabrica tiene la capacidad de recodificar conceptos con forma de textos en imágenes.²⁶¹

El carácter simbólico de las imágenes tradicionales es fácilmente reconocible, puesto que entre ellas y su significado se interpone una persona, por ejemplo un pintor. Esta persona elabora mentalmente los símbolos pictóricos para después transferirlos mediante pincel sobre la superficie del lienzo. Para descifrar este tipo de imágenes es necesario imaginar lo acontecido en la mente del pintor. Sin embargo, no resulta tan fácil en el caso de las imágenes técnicas.

Aunque se interponga también un factor entre ellas y su significado, es decir, una cámara y un operador humano (por ejemplo un fotógrafo), no parece que esta

²⁶⁰ FLUSSER, Op. Cit. p17.

²⁶¹ FLUSSER, Op. Cit. p18.

combinación "*aparato/operador*" interrumpa la cadena entre la imagen y el significado. Es más, el significado parece entrar por un lado (*input*) y salir por otro (*output*), permaneciendo oculto el propio desarrollo (el proceso dentro del complejo) al modo de una caja negra.²⁶²

3.2.2 Fotografía capturada y fotografía creada

Clasificando los posibles campos fotográficos, podemos determinar dos actitudes generales posibles para grabar lo visible con el mismo aparato óptico - una cámara fotográfica -. La expresión del fotógrafo norteamericano Ansel Adams: "*the photo to take and the photo to make*" (*la fotografía a tomar y la fotografía a fabricar*) lo recuerda. Se trata de diferenciar la fotografía obtenida con improvisación, de la fotografía construida, pensada, tal vez compuesta mentalmente, incluso preparada con un boceto.²⁶³

El primer tipo de imagen, la "*foto capturada*", procede de comportamientos documentalistas, informativos, etc., del fotógrafo, mientras que la "*foto creada*" proviene de actitudes más creativas o intervencionistas. Mencionamos a continuación algunos tipos de imágenes posibles a partir de aquellas actitudes.

Fotografía capturada:

- Registro de lo visible: La huella de la luz predomina en este tipo de imagen. Lo importante aquí es registrar, desde los paisajes hasta los múltiples monumentos del planeta.
- Información: Puede también tratar de un acontecimiento: la fotografía informa, el fotógrafo atestigua. A través de su mirada, puede criticar la

²⁶² FLUSSER, Op. Cit. p19.

²⁶³ BRON Jean-Albert / LEIGLON Christine, *A la découverte de l'image*, Ed. Ellipses, París, 2001, p58.

sociedad, como en la corriente de pensamiento humanista, por ejemplo. Es el caso de autores como Eugène Smith y Sebastião Salgado.

- Foto de identidad: La foto capturada puede ser también un doble de la realidad. La policía, los documentos oficiales y administrativos emplean este tipo de fotografía para captar el físico de los individuos, y clasificarlos.
- La fotografía científica: La radiografía, la cronofotografía y las imágenes médicas emplean la cámara fotográfica para registrar elementos invisibles para el ojo humano. Se trata de obtener la verdad mas allá de lo visible.²⁶⁴

Fotografía creada:

- La ficción: Las secuencias narrativas surrealistas de Duane Michals, o los autorretratos de Cyndy Sherman, representando escenas de pinturas famosas, o posando para imitar algún estilo cinematográfico, juegan con un mundo ficticio.
- La puesta en escena: Las fotografías del escritor Lewis Carroll, o los retratos posados del siglo XIX, siguen normas muy preparadas de puesta en escena. Muchos fotógrafos actuales tratan este tipo de fotografía, ya sea artística, publicitaria o de moda.
- El trucaje: Desde las sobreimpresiones puestas de moda por los surrealistas, y en particular Man Ray, hasta los efectos y retoques realizados hoy en día por ordenador.
- Los retoques, el reencuadre (sin consentimiento del autor): Se trata de una manipulación de la fotografía. Puede acontecer durante el proceso de ampliación para corregir algún detalle inoportuno sobre un retrato. Pero puede ser también,

²⁶⁴ BRON, Op. Cit. p58.

en casos mas graves, por razones de censura política, la eliminación de un individuo molesto cuando un régimen totalitario rescribe su historia.

- El fotomontaje: El más sencillo método consiste en recortar fotos, elegir fragmentos y componer una nueva imagen mediante *collage*, por ejemplo de tipo onírico, cubista, futurista o surrealista. Algunos de los mejores ejemplos se dieron en el curso de fotografía de la Bauhaus. La segunda manera de proceder, aunque más delicada por efectuarse en laboratorio, consiste en crear la nueva imagen sobre una sola copia; empleando uno o varios negativos. El fotógrafo John Heartfield (1891-1968) fue el primero en el grupo comunista y dadaísta en utilizar el fotomontaje con fines políticos. Creó con ese procedimiento carteles de propaganda antinazi, que representan todavía un modelo excelente por su fuerza de denuncia y su rigor de composición.²⁶⁵

El fotomontaje se piensa como arte de masas, se concibe para los medios de comunicación y para connotar lo real, variar su significado, a partir de fragmentos de la realidad. La idea de mensaje, la idea de programa y la idea de público, es decir, la idea de circulación, son las referencias del fotomontaje público en la Europa de entreguerras: las luchas de clases, las asociaciones inconscientes y el recambio de paradigmas científicos que influyen en nuestra tan asentada visión del mundo, para abrirla a otros modos de mirar.²⁶⁶ El fotomontaje es un modo expresivo de la fotografía. Puede utilizar la imagen como mero elemento y también constituir un verdadero retrato o tratar de un concepto. En el acto fotográfico, la intención del operador sería la constitución de una serie de imágenes útiles para aquella presentación.

²⁶⁵ **BRON**, Op. Cit. p59.

²⁶⁶ **LEDO ANDIÓN** Margarita, *Documentalismo fotográfico*, Madrid, Cátedra, 1998, p52.

3.2.3 La fotografía como espejo, transformación o huella

A partir de una retrospectiva histórica de las diferentes teorías, Philippe Dubois estudia, en su obra *El acto fotográfico*, la relación entre imagen fotoquímica y su referente, y define tres posiciones principales:

La primera teoría es "*la fotografía como espejo de lo real*", llamada también "*discurso de la mimesis*". En ese caso, el efecto de realidad de la imagen fotográfica se explica por la similitud entre ella misma y su referente, o objeto fotografiado. La fotografía es entonces mimética por esencia, y considerada como "*análogo*" objetivo de lo real.

Dubois llama la segunda teoría "*la fotografía como transformación de lo real*". Se trata del discurso del "*código y la reconstrucción*". Comenta también que muy pronto se manifestó una reacción contra esa ilusión del espejo fotográfico. Se consideró entonces al principio de realidad como pura impresión o simple efecto. Se intentaba demostrar, en esa teoría, que la imagen fotográfica no es un espejo neutro: sería más bien una herramienta de transposición, análisis, interpretación, o transformación de lo real. Y, como ejemplo, se compara incluso la fotografía con el lenguaje, con su codificación social.²⁶⁷

La tercera teoría, "*la fotografía como huella de un real*", o bien discurso del "*índice y la referencia*" trata de un movimiento de deconstrucción, ideológica, de la impresión de realidad. Pero esa idea no convence a Dubois, quien a su vez resalta que algo singular subsiste a pesar de todo en la imagen fotográfica, lo que la diferencia de los demás modos de representación: el sentimiento de realidad que el espectador no consigue olvidar, a pesar de ser consciente del proceso de elaboración de la fotografía. Y recuerda a Barthes declarando que "*el referente se adhiere a la fotografía*".²⁶⁸

²⁶⁷ DUBOIS Philippe, *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*, Barcelona, Paídos, 1986, p20.

²⁶⁸ DUBOIS, Op. Cit. p21.

La fotografía como espejo de lo real: El más antiguo discurso sobre la fotografía se desarrolló en el siglo XIX. Las declaraciones de todo tipo: entusiastas, pesimistas y a veces contradictorias sobre la fotografía, la consideraban como una imitación, la más perfecta, de la realidad. Y es la propia técnica, su procedimiento mecánico, lo que le confiere, según los discursos de la época, esa capacidad mimética. La imagen aparece de forma "*automática, objetiva y casi natural*", según las únicas leyes de la óptica y de la química, sin que intervenga directamente la mano del artista.²⁶⁹ Y, como ejemplo, Dubois cita la carta - crítica pero sensible - que Beaudelaire escribió a su madre en 1865:

*"Me gustaría tener tu retrato. Es una idea que se ha apoderado de mí. Hay un excelente fotógrafo en El Havre. Pero temo que esto ahora no sea posible. Sería necesario que yo estuviera presente. Tu no entiendes de ello. Todos los fotógrafos, aunque sean excelentes, tienen manías ridículas: consideran que una buena imagen es una imagen en que todas las verrugas, todas las arrugas, todos los defectos, todas las trivialidades del rostro se hacen visibles, muy exageradas: cuanto más dura es la imagen, más contentos se quedan. Además, yo querría que el rostro tuviera al menos la dimensión de una o dos pulgadas. En París no hay nadie que sepa hacer lo que yo deseo, es decir, un retrato exacto, pero que tenga la indefinición de un dibujo. Bueno, ya pensaremos en esto ¿verdad?".*²⁷⁰

La fotografía como transformación de lo real: A lo largo del siglo XX, el discurso sobre la fotografía es el de la semejanza, sin embargo resalta la idea de transformación de lo real. Según Dubois, la gran corriente estructuralista encabeza el movimiento crítico de denuncia del "*efecto de realidad*". Esas críticas contra el

²⁶⁹ DUBOIS, Op. Cit. p22.

²⁷⁰ DUBOIS, Op. Cit. p23.

"discurso de la mimesis" y de la "transparencia" subrayan que la foto es eminentemente codificada. Y refiriéndose a la fotógrafa Diane Arbus, Dubois, comenta que la noción de realismo empírico de la fotografía se desplaza hacia una "*verdad interior*".²⁷¹

Denunciando el realismo de la fotografía, Pierre Bourdieu pretende, en su obra *Un art moyen*, que la cámara oscura no es neutra ni inocente: La concepción del espacio fotográfico es convencional y se deja guiar por los principios de la perspectiva renacentista. Sería entonces demasiado fácil considerar a la fotografía como modelo de la veracidad y la objetividad, cuando vincula algunos preconceptos.²⁷²

"De hecho, la fotografía fija un aspecto de lo real que no es otra cosa que el resultado de una selección arbitraria, y, en ese sentido, una trascripción: entre todas las cualidades del objeto, sólo se retienen las cualidades visuales que se dan en el instante y a partir de un punto de vista único (...) La fotografía es un sistema convencional que expresa el espacio según las leyes de la perspectiva (habría que decir, de una perspectiva) y los volúmenes y los colores por medio de degradados del negro y del blanco. Si la fotografía es considerada como un registro perfectamente realista y objetivo del mundo visible, es porque se le ha asignado (desde el origen) unos usos sociales considerados "realistas" y "objetivos". Y si se ha presentado inmediatamente con las apariencias de un "lenguaje sin código ni sintaxis", en resumen, de un "lenguaje natural", es ante todo porque la selección que opera en el mundo visible es totalmente apropiada a su lógica, a la representación del mundo que se impuso en Europa desde el Quattrocento." ²⁷³

Según esa teoría crítica de la naturalidad de la imagen fotográfica, la máquina fotográfica no es entonces una herramienta de reproducción neutra, sino un aparato que produce efectos voluntarios. Y como la lengua, sería un asunto de convención y un instrumento de análisis e interpretación de la realidad.²⁷⁴

²⁷¹ DUBOIS, Op. Cit. pp 32-33.

²⁷² DUBOIS, Op. Cit. p36.

²⁷³ BOURDIEU Pierre, *Un art moyen*, Paris, Ed. de Minuit, 1965, pp 108-109.

²⁷⁴ DUBOIS Philippe, *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*, Barcelona, Paídos, 1986, p38.

La fotografía como huella de una realidad: Las teorías mencionadas hasta ahora consideran a la imagen fotográfica como portadora de un valor absoluto, o al menos general, sea por semejanza, sea por convención. Philippe Dubois menciona aquí las teorías que consideran la foto como perteneciente al orden del "*índex*" (representación por contigüidad física del signo con su referente). Pero esta teoría se distingue claramente de las dos precedentes, porque implica que la imagen "*indicial*" tiene un valor singular, o especial, ya que esta determinada únicamente por su referente, y sólo por éste: la huella de una realidad.²⁷⁵ Y para ilustrar esa teoría, podemos citar a André Bazin, en su obra *Ontologie de l'image photographique*, considerada como bisagra entre el *discurso de la mimesis* y el *discurso de la huella*.

*"Por vez primera una imagen del mundo exterior se forma automáticamente sin intervención creadora por parte del hombre, según un determinismo riguroso. La personalidad del fotógrafo sólo entra en juego en lo que se refiere a la elección, orientación y pedagogía del fenómeno; por muy patente que aparezca al término de la obra, no lo hace con el mismo título que el pintor. Todas las artes están fundadas en la presencia del hombre; tan sólo en la fotografía gozamos de su ausencia. (...) Esta génesis automática ha trastocado radicalmente la psicología de la imagen. La objetividad de la fotografía le da una potencia de credibilidad ausente de toda obra pictórica. Sean cuales fueren las objeciones de nuestro espíritu crítico nos vemos obligados a creer en la existencia del objeto representado efectivamente, es decir, hecho presente en el tiempo y en el espacio. La fotografía se beneficia con una transfusión de realidad de la cosa a su reproducción. Un dibujo absolutamente fiel podrá quizá darnos más indicaciones acerca del modelo, pero no poseerá jamás, a pesar de nuestro espíritu crítico, el poder irracional de la fotografía que nos obliga a creer en ella."*²⁷⁶

²⁷⁵ DUBOIS, Op. Cit. p42.

²⁷⁶ BAZIN André, *¿Qué es el cine?* Madrid, Ed. Rialp, 1999, p28.

Tratando de la cuestión del realismo y del valor documental de la imagen fotográfica, esas tres teorías nos interesan en relación con el operador. La primera de esas posiciones considera la foto como una reproducción mimética de lo real. Las nociones de semejanza y de realidad, de verdad y de autenticidad se relacionan según esta perspectiva: la foto es concebida como espejo del mundo, y la actitud del fotógrafo sería puramente objetiva. La segunda actitud denuncia esta imagen como copia exacta de lo real. La imagen esta considerada como interpretación-transformación de lo real, como una creación arbitraria y codificada. Según esta concepción, la imagen no puede representar lo real empírico. La foto es aquí un conjunto de códigos; manejados lógicamente por el artista. El tercer punto de vista acerca del realismo fotográfico denota un cierto retorno hacia el referente, pero liberado del mimetismo. La foto se torna inseparable de su experiencia referencial, del acto que la funda. Según Dubois, su realidad primera no confirma otra cosa que una afirmación de existencia. La foto es ante todo "*índex*". ²⁷⁷

Para Enrico Fulchignoni, la originalidad de la fotografía, en relación con la pintura, reside en la proclamación de su objetividad esencial. Por primera vez en la historia de la cultura, no se interpone otra cosa entre un objeto inicial y su representación que la inerte morfología de otro objeto. Por primera vez, una imagen del mundo exterior se forma automáticamente, sin intervención creativa del hombre, según las leyes de un determinismo riguroso de carácter físico-químico. Esa génesis automática ha revolucionado radicalmente la psicología de las imágenes. La objetividad de la fotografía le ha conferido inmediatamente un poder de credibilidad que falta a toda obra pictórica.

²⁷⁷ DUBOIS Philippe, *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*, Barcelona, Paídos, 1986, p51.

Sean cuales sean las objeciones de nuestro espíritu crítico en presencia de la imagen fotográfica, estamos obligados a creer en la existencia del objeto representado, es decir vuelto presente en el tiempo y el espacio. Por otra parte, en un plano más profundo, a causa de la garantía ofrecida por la ausencia de todo intermediario humano, también estamos obligados a creer en el proceso de transformación química de la placa fotográfica. Y también, al contrario, al nivel de las estructuras perceptivas, a causa de la brutal potencia emotiva que emana de la similitud absoluta. La fotografía, operando así una especie de transferencia de realidad - del objeto a su reproducción - satisface de una manera irresistible la necesidad primitiva, indestructible, de reemplazar el objeto perecedero y deformable, por una especie de "*presencia bloqueada*", sustraída por una maniobra mágica a su corrupción inevitable.²⁷⁸

Por otra parte, la imagen impregna casi todos los actos de nuestra vida cotidiana. Existen dos puntos de referencia a los cuales hay que referirse: la vida cotidiana y la era de reproducción mecánica. La magia de las imágenes, que baña el mundo de la civilización industrial, y la evolución de la técnica son caracteres destacables de la influencia de las "*imágenes*" sobre la civilización contemporánea. Y se puede notar justamente su eficacia, como mecanismo de magia, en el sentido más estrictamente antropológico. El mundo de la imagen tiende a absorber, en el público, el misterio de las relaciones con el mundo. La imagen se hace parte de nuestra vida cotidiana. Sus testimonios están al lado, en las revistas, cada periódico que leemos, cada manifiesto, cada anuncio publicitario nos transmite imágenes.²⁷⁹

²⁷⁸ **FULCHIGNONI** Enrico, *La civilisation de l'image*, Paris, Petite bibliothèque Payot, 1976, p42.

²⁷⁹ **FULCHIGNONI**, Op. Cit. p43.

✓ En nuestra civilización, el desarrollo actual de los medios visuales de comunicación produce una gran familiaridad del público con la imagen, lo que no acontecía hasta hace unas décadas, cuando la fotografía se convirtió en el medio de comunicación con más poder de realismo, y por lo tanto con más valor de documento. Las teorías según las que la fotografía podía atestiguar de la presencia del modelo y del fotógrafo en el lugar de la escena tenían entonces argumentos muy potentes. Pero hoy en día, con el desarrollo de la imagen digital, la fotografía pierde ese valor de credibilidad, a condición que el público tenga la cultura necesaria para leerla y analizarla. Sin embargo los usos de la fotografía no cambian: la prensa la emplea como testimonio, la policía la utiliza para autenticar, los turistas le dan un valor de recuerdo, etc. La fotografía entra entonces en situaciones de uso, en moldes diferentes según el código aceptado. El lector de un periódico admite el valor documental de las imágenes publicadas porque lo están según códigos deontológicos de prensa, al mismo nivel que un texto periodístico. Es entonces la confianza y la capacidad del espectador las que dan a la fotografía su valor. El fotógrafo capta o prepara su imagen según la intención final, aunque pueda rectificar con muchas posibilidades técnicas. Su comportamiento puede variar según su estilo y talento, pero lo más importante será la imagen terminal: la imagen en sí misma, pero también su entorno, su medio de difusión, la intención asociada. El espectador tendrá que descodificar y reflexionar para evitar la equivocación o incluso el engaño. A partir de la copia fotográfica se esforzará, dentro de lo posible, por meditar sobre la presencia y el acto del operador.

3.3 Imagen y escala de planos

3.3.1 Tamaño de la imagen y tamaño del plano.

3.3.2 Escala imaginaria del espectador.

3.3.3 Campo y cuadro.

3.3.4 El rectángulo, hecho cultural.

3.3.5 La profundidad, posición cultural e ideológica.

La visión ocular focaliza la percepción hacia zonas reducidas del espacio, pero no se somete a ningún encuadre, a menos que se interponga una máscara entre el ojo y el objeto. En cambio, en el proceso fotográfico, el formato de la superficie sensible delimita el campo visual percibido en una sección generalmente rectangular, que compone el cuadro de la toma. Enfocar consiste en dirigir la cámara tomando en cuenta esos límites ópticos, con el fin de colocar elementos formales en los límites de la imagen. Encuadrar es dar a ese conjunto de elementos una organización relativa, contenida en el cuadro; organización ligada al punto de vista (distancia y eje de enfoque) y a parámetros ópticos del aparato (focal del objetivo, formato del film).

El fotógrafo del siglo XIX controla muy precisamente esos arreglos: en el cristal esmerilizado de su cámara, puede acercar o alejar elementos, modificar sus proporciones respectivas, orientarlos, fraccionarlos. Desde el final del siglo XIX, los fotógrafos pueden emplear pequeñas cámaras instantáneas. Son tan manejables que prolongan la orientación de sus cuerpos y de sus miradas, permitiendo aislar los motivos de sus contextos y fijar las disposiciones efímeras. Entonces, fotógrafos como André Kertész en los años 1920, encuadrarán en vivo en busca de esos elementos dispersos o libres disposiciones que resultarían de un punto de vista privilegiado. Por opciones de encuadre constante, el fotógrafo puede organizar el espacio de la imagen independientemente de los temas que trata.²⁸⁰

²⁸⁰ **FRIZOT** Michel, DE VEIGY Cédric, *Photographier*. Paris, La documentation française, 2001, p36.

3.3.1 Tamaño de la imagen y tamaño del plano

El termino de plano se emplea aquí con el mismo sentido que en pintura. Los planos son, en relación con el pintor, el fotógrafo, o el espectador, las superficies planas, perpendiculares al eje de la mirada. Sirven de indicación espacial para situar a las personas y los objetos más o menos lejanos en una representación en perspectiva clásica: primer plano, segundo plano, plano lejano, etc. La distinción es general y en realidad existe una infinidad de planos posibles en la profundidad de campo. La escala de planos - definida por la elección de la distancia - es la dimensión de las personas u objetos del espacio representado en la imagen en relación con el tamaño de la imagen. Así, la escala fotográfica está definida por el tamaño del objeto, la distancia entre éste y la cámara, y el objetivo empleado.²⁸¹

Las representaciones son excepcionalmente a escala real. Un paisaje, una calle, un rostro humano, un insecto o un virus pueden llenar la superficie de una fotografía. El tamaño de la propia copia fotográfica puede ser ampliado. Se debe distinguir entonces entre tamaño de la imagen - copia - y tamaño del plano. Sea cual sea la ampliación, la escala del plano permanece fija.

Cuanto más grande es la distancia del fotógrafo con la escena, más amplio es el campo de visión, y más pequeños parecen los personajes, minúsculos en proporción con las dimensiones de un decorado natural o urbano (paisaje, montañas, desierto, edificios, avenidas, etc.). El "*plano general*" tiene valor de información y descripción. Sitúa una acción o un ambiente. En cuanto se reduce la distancia, el campo de visión se estrecha, y el plano cerca personajes y objetos. Los aísla mas o menos del contexto general y llama nuestra atención sobre ellos. El plano entero (en pie) y el plano americano (a medio muslo) corresponden a la visión natural, aquella que

²⁸¹ **VILCHES** Lorenzo, *La lectura de la imagen*, Barcelona, Ed. Paídos, 1986, p51.

empleamos normalmente en nuestro mundo cercano, dirigida por el código de proxemia. El encuadre más o menos acercado pone al espectador en una relación más o menos fuerte con la escena y el personaje representado.²⁸²

Notamos aquí como la proxemia influye sobre el resultado de la representación. Las distancias que instalamos entre las demás personas y nosotros son definidas social y culturalmente. El código de proxemia varía de una cultura a otra. Significa orden social, afectividad, y relación humana con todos sus matices.

3.3.2 Escala imaginaria del espectador

Si la mayoría de las imágenes restituyen una relación del cuerpo humano con el mundo, de manera "*realista*", el caso del primer plano plantea un problema en fotografía y en particular en cine. El teórico del cine Bela Balazs pretendía que el primer plano es una "*transformación radical de la distancia*". No sólo el ojo se acerca a lo que ve, sino que "*sale del espacio para entrar en una dimensión totalmente diferente*". El espectador toca con los ojos algunos objetos que nunca aprehende de tan cerca. Apunta sobre el objeto con una fuerza indicativa, ampliando el detalle, cegando el fuera de campo. Aísla, fragmenta el espacio, y da a percibir el objeto, el rostro, en una dimensión material y expresiva nueva. ²⁸³

En la imagen fotográfica, como en literatura, toda focalización intensa sobre el detalle, el fragmento, transforma radicalmente el objeto y le da una fuerza emocional. El primerísimo plano alcanza tal grado de desfiguración por ampliación que sitúa al espectador en un nivel diferente de sus sensaciones perceptivas. El grado de similitud resulta muy grande, pero establece una analogía con otros sistemas sensoriales como el tacto, el olfato y el gusto.

²⁸² **FOZZA** Jean-Claude et al, *Petite fabrique de l'image*, Paris, Magnard, 1993, p74.

²⁸³ **FOZZA**, Op. Cit. p75.

La emoción viene de la sobrevaloración del objeto, o de la fobia que provoca (disgusto, repulsión, horror), o bien del placer del poder inquisidor del ojo telescópico (apropiación, violación, consumo). La emoción nace también del encuadre, tan estrecho que el fuera de campo se hace ciego y nos impide toda información exterior. La obscenidad del primer plano, en el sentido de exhibición, es objeto de debates teóricos desde los comienzos de la historia del cine.²⁸⁴

En el análisis de la imagen, la talla humana sirve de indicación implícita en la evaluación de la escala de planos. En el plano general, el personaje queda minúsculo. Visto desde un avión, resulta ínfimo. En el primer plano, el ojo, la boca, invaden la imagen. Situándonos del lado del espectador, podemos hacer una transformación inversa: haría falta un cuerpo de gigante para percibir montañas reducidas a las dimensiones de las arrugas de un papel. Y haría falta un cuerpo de liliputiense para percibir un dado más grueso que una cabeza.

Situando el estudio de la escala del lado del espectador, la distorsión de las dimensiones que amplían y encogen, equivale a una metamorfosis imaginaria de su cuerpo susceptible de crecer y reducirse. Los campos fantásticos de la literatura, fotografía y cinematografía juegan con esas relaciones recíprocas entre escala de representación y escala imaginaria del espectador: *Gulliver*, el héroe de la novela de Jonathan Swift, es gigante para los liliputienses, y minúsculo para los gigantes. *Pantagruel* plantea este tipo de transformación imaginaria de relación de tamaños, y el escritor del siglo XVI François Rabelais hace un viaje en la boca de su personaje. El orden de realidad y de ficción se trastorna.²⁸⁵

²⁸⁴ **FOZZA**, Op. Cit. p76.

²⁸⁵ **FOZZA**, Op. Cit. p77.

3.3.3 Campo y cuadro

Se olvida, a menudo, que una imagen, para ser lo que es, ha tenido que cortar en vivo, es decir eliminar. Elegir, para una imagen figurativa, no es solamente decidir de lo que va a ser visible, sino también lo que va quedar escondido. La imagen figurativa coloca en unos límites impuestos una parte del espacio real y elimina de alguna manera los elementos perturbadores. Existe en fotografía una solución que consiste en sacar esos elementos fuera del espacio fotografiado. Otra posibilidad es esconderlos, utilizando el efecto de profundidad. Un dibujante podría ignorarlos directamente, pero el principio es el mismo: seleccionar. Para el fotógrafo, esa parte de espacio representado se llama "*campo*". Y "*fuera de campo*", todo el espacio alrededor. Esa relación campo / fuera de campo dirige en parte el funcionamiento de la imagen, hasta tal punto que se podría estudiar un sistema de clasificación basado sobre sus diferentes modalidades. Mediante el fuera de campo, la imagen en campo sugiere a menudo el deseo de que tomará importancia en la narración.

El campo es, en su origen, un espacio con profundidad. Puede ser delimitado arbitrariamente por las dos dimensiones de la geometría plana. Para la tercera, es el alcance de la mirada, más o menos asimilada a la del objetivo fotográfico, lo que la delimita naturalmente, según la configuración del terreno.

La imagen, en cambio, restituye la profundidad sólo gracias a artificios, ya que está formada en una superficie. Tal superficie está delimitada por un contorno que la aísla de la superficie de alrededor. Se trata de un nuevo espacio, necesariamente plano, llamado "*cuadro*". En el caso de la fotografía, existe similitud entre campo y cuadro: el campo de la foto es lo que se ve en el visor, lo que se transformará en cuadro de la copia.²⁸⁶

²⁸⁶ GAUTHIER Guy, *Vingt + une leçons sur l'image et le sens*, Paris, Médiathèque Edilig, 1986, p12.

3.3.4 El rectángulo, hecho cultural

Al caber en un rectángulo, - a pesar de algunas excepciones perfectamente clasificadas - la imagen fotográfica ha reforzado esa idea de que el cuadro rectangular estaría en su naturaleza. Sin embargo, la fotografía no es responsable: ha seguido simplemente los pasos de la pintura occidental que, poco a poco desde el siglo XIV, ha privilegiado el cuadro rectangular. ¿Por qué esa forma? Aunque nos parezca hoy en día la única posible, su aparición es tardía en la historia de las imágenes. La mayoría de las civilizaciones, asiáticas o amerindias, prácticamente no la han utilizado, o bien en proporciones totalmente diferentes. Nuestros libros de arte tienden a remarcar esa particularidad al reproducir uniformemente las obras de arte, fragmentos de pintura rupestre o de rollos chinos en rectángulos perfectamente extraños a la obra original.

Esto implica olvidar que la pintura de pared de las diferentes épocas de la prehistoria, por dar un ejemplo que abarca miles de años, ha ignorado completamente la noción de cuadro. Las figuras de *Lascaux*, *Altamira* o del *Tassili*, se invaden una a otra con un perfecto desprecio de los límites. Las obras maestras de la pintura china o japonesa son raramente inscritas en un cuadro, y el soporte, si a veces tiene forma rectangular, es a menudo mucho más alto que ancho, recordando vagamente a nuestro cuadro. Esa noción de cuadro cerrado y estrictamente delimitado por una huella lineal parece originaria de la cultura occidental, según procesos todavía misteriosos.

En otros lugares, no se han preocupado por separar con tanto empeño el "cuadro" y el "fuera de cuadro". Y cuando esa voluntad se manifiesta, el cuadro esbozado no es obligatoriamente un rectángulo. Hay que admitir que el cuadro de forma mayoritariamente rectangular es un puro producto de la civilización tecnológica occidental, probablemente en asociación con el uso generalizado de la perspectiva, la

racionalidad geométrica y los imperativos de conservación. Gauthier queda sin embargo prudente en sus afirmaciones, ya que los especialistas siguen estudiando esta cuestión. Resulta cierto, sin embargo, que el cuadro, y especialmente el cuadro rectangular, no se corresponde en absoluto con el campo natural de la visión, el cual es de definición incierta en sus márgenes, muy estrecho en el caso de la mirada fija, y debe su eficacia a la movilidad del ojo. Lo "*natural*" del rectángulo es una ilusión explicable por la megalomanía de nuestra civilización que decreta "*natural*" lo que ella elabora por su propia cuenta.²⁸⁷

3.3.5 La profundidad: posición cultural e ideológica

El visor que permite el encuadre ha sido elaborado a lo largo de una larga búsqueda, en función de imperativos tecnológicos, pero sobre todo para adaptarse al sistema dominante de la representación pictórica.²⁸⁸

Las primeras representaciones de la profundidad son generalmente atribuidas a Giotto, hacia el final del siglo XIII. En sus frescos, por ejemplo en la *Vida de San Francisco de Asís*, fue más lejos que Cimabue en el rechazo de las fórmulas pictóricas bizantinas en vigor en aquella época. El problema planteado por la figuración de las arquitecturas aceleró el movimiento en la primera mitad del siglo XV, con Van Eyck y Fra Angélico, por ejemplo. Numerosas obras atestiguan el interés por traducir científicamente la profundidad. Pero es sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo XV, - *Batalla de San Romano*, de Paolo Uccello, hacia 1456 - cuando los artistas del Renacimiento, inspirados por el espíritu racionalista y la medida pitagórica, hicieron de la perspectiva un tema de estudio.²⁸⁹

La perspectiva lineal, que dirige a groso modo el dispositivo de profundidad "*realista*", se impuso entonces en Europa Occidental al mismo tiempo que el espíritu

²⁸⁷ GAUTHIER, Op. Cit. p14.

²⁸⁸ GAUTHIER, Op. Cit. p19.

²⁸⁹ GAUTHIER, Op. Cit. p22.

racionalista y científico sucedía al feudalismo.²⁹⁰ La representación de un objeto en perspectiva es la intersección con la superficie plana que constituye la imagen de las rectas que conectan el punto de vista con todos los puntos del objeto. Ese punto de vista, que supone un ojo único y además la fijeza de la mirada, es perfectamente teórico. La línea de mirada, teóricamente horizontal, reposa sobre un plano horizontal cuya intersección con el plano de proyección, teóricamente vertical, determina la línea de horizonte. El punto principal es el punto de encuentro de la línea de mirada con la línea de horizonte. La representación de las rectas paralelas al plano del cuadro - en particular, las verticales - no plantea problema. En cambio las rectas paralelas entre sí, sin serlo al cuadro, convergen hacia un punto de fuga específico a cada haz.²⁹¹

La fotografía no ha modificado los datos del problema. Siendo libre en la elección de una distancia focal para el objetivo, nos hemos adaptado poco a poco a aquella que daba resultados más o menos idénticos a las imágenes obtenidas por aplicación de la perspectiva lineal. Así nació el objetivo denominado "*normal*", actualmente el de 50 mm para el formato 24 x 36 mm.

La utilización de las focales intercambiables y el perfeccionamiento técnico han llevado a reestructurar el espacio de la imagen, provocando una nueva discusión acerca de la profundidad. La fotografía de reportaje privilegia actualmente los objetivos de focal corta (28mm, 24mm, 20mm) calificados de "*gran angular*". Se alaban algunas razones técnicas: la imagen es más nítida desde los sujetos más cercanos hasta el infinito, sin ajuste largo y minucioso, lo que es apreciable en plena acción; el campo es más ancho, lo que permite un encuadre más rápido y permite sus modificaciones en la ampliación de la copia. En realidad, el discurso de funcionalidad esconde el discurso ideológico del gran angular: el espacio de la escena se dota mecánicamente de una profundidad y una perspectiva dramática. ²⁹²

²⁹⁰ GAUTHIER, Op. Cit. p24.

²⁹¹ Ibidem

²⁹² GAUTHIER, Op. Cit. pp 25-26.

✓ Además de otras operaciones, encuadre y composición fundamentan el acto fotográfico. La literatura sobre el tema demuestra el interés aportado a esa parte, y los fotógrafos han reivindicado su papel artístico gracias a ese punto de su función. En la trayectoria de un fotógrafo como Henri Cartier-Bresson la importancia del cuadro es característica de su obra. Asumiendo toda la responsabilidad de cada foto, con todos sus detalles y todo lo que está en el negativo, se niega - al igual que muchos fotógrafos - al cambio de encuadre de sus imágenes porque supondría no sólo una distorsión del sentido sino también un debilitamiento de la composición.

La costumbre de dejar ver la línea negra perforada del rollo a los costados de la foto - adoptada luego por otros - no obedece sólo a una intención decorativa: dicha línea negra materializa el borde del negativo como un marco de la visión del fotógrafo y de su intención. El borde o el ángulo de una foto son como el ritmo de una frase, son portadores de un sentido pensado por el autor. Cada elemento deberá encontrar su lugar y su sentido dentro de la composición y ser solidario de los demás y del conjunto.

Con estos conceptos Cartier-Bresson llegó a imponer la idea de que la fotografía es la expresión del compromiso de un autor. Y para él no hay estética sin contenido, y viceversa. Hoy en día, dicho compromiso es más evidente en el plano de la forma que en el del contenido, hasta tal punto que su fotografía se separa de la realidad, ya no "*adhiere*", por citar a Roland Barthes, mientras que para Henri Cartier-Bresson el tema sigue siendo el motor de la fotografía.²⁹³

²⁹³ BAURET Gabriel, *De la fotografía*, Buenos Aires, Ed. La Marca, 2000, pp 52-53.

Y lo que destaca en la postura de Cartier-Bresson es su actitud frente al sujeto. Es consciente del paso inevitable del tiempo, de la imposibilidad de volver a escribir una escena finalizada. El fotógrafo juega entonces con el espacio - las formas - y el tiempo. Su mejor talento reside en el encuadre y la composición para captar de manera natural los elementos móviles de una escena. Y solamente gracias a su cultura artística, su experiencia y preparación, conseguirá la imagen deseada. En esa actuación, la elección del plano, del encuadre y de la composición en general se efectúa con ayuda técnica - lentes, zoom, etc. - pero resulta ser ante todo un acto físico del operador. Su distancia - grande o pequeña - frente a la escena es el primer elemento, mientras su comportamiento durante el desarrollo del acontecimiento será el gran factor decisivo en la toma fotográfica.

La intención creativa del operador, lo que desea comunicar de una escena o de un modelo, implica la elección de un plano, a partir del cual se efectúa la composición. Ese paso y el juego con los criterios en vigor durante la escena - posibilidades y molestias técnicas o humanas - hacen de ese momento un acto corporal del fotógrafo, quien emplea sus sentidos y facultades para situarse, mirar, y registrar una imagen fotográfica.

3.4 Fotografía y tiempo

3.4.1 Tiempo y movimiento en la imagen fija.

3.4.2 El "movido" en fotografía.

3.4.3 Tiempo verbal y lectura de la imagen.

3.4.4 El instante decisivo.

3.4.5 Fotografía y memoria.

3.4.6 Instante y dominio del fotógrafo.

Una breve definición del tiempo es la experiencia y la vivencia del paso de la existencia, concepto bien diferente a la idea de sucesión lineal de momentos, que corresponde al tiempo convencional y "físico" que miden los relojes. La idea de dimensiones simultáneas no percibidas nos conduce a pensar que vivimos a la vez el pasado, el presente y el futuro. El pasado ha sido ya incorporado a nuestro ser actual, en cuanto a nuestro cuerpo, memoria y capacidades adquiridas actuales. El presente, que estamos viviendo, es aparentemente nuestra realidad más perceptible y "real". Y el futuro, el todavía no-sido, en apariencia no real, se hace indispensable en el presente, para que este pueda ser real.²⁹⁴

Tiempo y espacio intervienen en el proceso fotográfico: la imagen fotográfica es la proyección geométrica de un espacio de referencia tomado en cuenta por el dispositivo, en un momento determinado. El centro del objetivo, centro de proyección, es el punto privilegiado desde donde el fotógrafo, y luego el espectador, perciben este espacio de referencia. Mirar una fotografía es reconstituir imaginariamente el espacio percibido por el dispositivo, como si el ojo se hubiera encontrado en él - con la ilusión de perspectiva - a pesar de que la sensación de la tercera dimensión esté ausente.

²⁹⁴ **CENCILLO** Luis, *Creatividad, arte y tiempo*, Madrid, Ed. Syntagma, 2000, vol. 2, p1531.

Mirar una fotografía es también participar de esa experiencia que es la toma. Los impactos de luz durante la pose y el proceso fotográfico nos envían a un referente temporal y a la velocidad de los objetos fotografiados.²⁹⁵

Todo acto fotográfico es definido por circunstancias espaciales y temporales muy precisas: punto de vista único, porción de espacio considerado, cronología de la inscripción. El proceso fotográfico mantiene entonces una doble relación con el referente (el espacio tridimensional) y el tiempo (el instante de ocurrencia y la duración de la pose). Una fotografía es la combinación unívoca de todos esos datos, y no puede ser rigurosamente idéntica a ninguna otra. Esas particularidades hacen de toda fotografía una prueba del "*estado de las cosas*" en un instante dado, prueba limitada sin embargo al campo percibido por la cámara y a las fuentes luminosas que puede detectar.²⁹⁶

3.4.1 Tiempo y movimiento en la imagen fija

Desde su invención en el siglo XIX, la fotografía permite fijar los objetos móviles en el espacio, lo que tiene que ver con la duración. Permite la fabulosa posibilidad de ver lo que el ojo no ha visto nunca: la vida parada. Captados definitivamente - por lo menos durante el tiempo de vida del soporte fotográfico - el gesto, la mirada, una expresión fugaz parecen escapar al paso del tiempo. La instantánea fotográfica, más breve que una centésima de segundo, inmoviliza la acción en el flujo de la vida. Sin embargo este tipo de imagen, foto de actualidad, reportaje deportivo, o foto familiar, no niega el tiempo. Al contrario, nos enseña del tiempo lo que la experiencia vivida nos impide ver. ²⁹⁷

²⁹⁵ **FRIZOT** Michel, DE VEIGY Cédric, *Photographier*, Paris, La documentation française, 2001, p22.

²⁹⁶ **FRIZOT**, Op. Cit. p6.

²⁹⁷ **FOZZA** Jean-Claude et al, *Petite fabrique de l'image*, Ed. Magnard, Paris, 1993, p78.

Mucho antes de la fotografía, el problema de la reproducción del movimiento y por consiguiente de su descomposición, se ha planteado a los pintores y dibujantes. Investigación e inventos técnicos se orientaron entonces hacia aparatos que permitieran proporcionar la ilusión del movimiento. Las linternas mágicas y los praxinoscopios utilizan el efecto phi (fenómeno psico-fisiológico de la persistencia de las impresiones en el cerebro). Algunos aparatos dan la impresión de movimiento por el desfile rotativo rápido de dibujos, el ojo ejecutando la síntesis gracias a la persistencia retiniana. Pero esos inventos preparan principalmente el invento del cine. Se preocupan por descomponer el movimiento para restituirlo por la duración. La posibilidad de análisis del movimiento se debe a la fotografía. Pero la instantaneidad del cliché, en una época en que el tiempo de pose necesario resulta todavía muy largo, no revela la estructura del movimiento. En 1878, Muybridge lo consigue, multiplicando las instantáneas, poniendo en batería 24 cámaras cuyos intervalos de disparo varían de 1 a 1/100 de segundo, analizando el movimiento. También, el fotógrafo Marey, con su "*fusil fotográfico*" realiza imágenes a 17/20 de segundo - éxito técnico en la época - y consigue una fotografía sintetizando el movimiento: Diez imágenes en una sola, realizadas sobre la misma placa. ²⁹⁸

Desde la divulgación del invento de la fotografía, se ha tenido consciencia de que el dispositivo podía producir imágenes de gran perfección formal, pero que hacia falta "*un cierto tiempo*". Ese tiempo era a la vez muy corto en relación con las imágenes tradicionales obtenidas de manera manual - por ejemplo mediante la pintura - y bien realizado. Según la intensidad de la iluminación solar, y por culpa de la poca sensibilidad de las superficies, hacían falta varios minutos de pose en 1839-1840, y todavía después de múltiples perfeccionamientos, varios segundos sin prácticamente poder reducir ese tiempo a menos de un segundo hasta la década de 1880-1890.

²⁹⁸ FOZZA, Op. Cit., p179.

Las fotografías del siglo XIX muestran los indicios de esa pose larga, que sólo puede efectuarse en una cámara sobre trípode, o bien en estudio, o bien al aire libre. Los "*movidos*" de los personajes, de ramas de árboles, de barcos, y a veces de "*fantasmas*", producen formas humanas indiscernibles por culpa de una pose excesivamente larga. En los años 1880 el gelatino-bromuro de plata permite realizar fotos instantáneas, así como emplear cámaras portátiles y manejables. La precisión del tiempo de apertura implica la adaptación de un obturador, - del cual son obligatoriamente previstas las nuevas cámaras - que sustituye parcialmente al operador. El tiempo de pose instantáneo es una noción mecánica, ajena a la duración biológica que nos es propia: no sabemos hacer conscientemente un acto que dure 1/500 de segundo.

Las primeras instantáneas parecían falsas porque eran demasiado extrañas, y luego parecieron divertidas. Pero rápidamente fueron consideradas como un estándar de lo "*fotográfico*", que daba cuenta de una verdad del paso del tiempo y de la mutación de las formas en movimiento. Se supo leerlas como un artificio propio del dispositivo, provocado por el golpe del obturador, generando diferentes tipos de instantáneas y de imágenes resultantes.

Resultó también evidente que un tiempo incluso muy corto posee una duración suficiente como para contener varios fenómenos o acontecimientos. A través de ese microintervalo temporal, se accede a imágenes estáticas de sujetos a gran velocidad (avión, tren, automóvil, cohete) o de un gesto muy rápido como los que se producen en el deporte. Según la combinación establecida entre velocidad del sujeto, su distancia al objetivo y el tiempo de pose, la imagen lo mostrará en instantánea fija o "*barrido*" (huella de la imagen sobre la superficie sensible, cuya fotosensibilidad es también un elemento variable).

En fotografía de deporte, la velocidad es fundamental para la nitidez de la imagen. El momento del disparo y el control de la acción en curso en el visor son, y plantean incluso una cierta anticipación de lo que va a suceder y que podría constituir una "*buena foto*". En cambio, la toma rápida desconecta la instantánea de la duración contextual: detiene el movimiento y se pierde el antes y el después. El tiempo de la imagen, instrumental, ya no está en fase con la duración de una mirada. ²⁹⁹

3.4.2 El "movido" en fotografía

Una buena fotografía sería una foto nítida. Esa definición normativa, ampliamente difundida, se basa sobre la idea de que la nitidez sería una garantía realista y corresponde a la visión natural. Considerado como un error técnico, el movido es un efecto similar al desenfocado, resultado de una diferencia de ajuste entre velocidad de un movimiento y velocidad de obturación del objetivo. Produce una perturbación de la nitidez, no del conjunto de la imagen, sino de lo que se mueve en el cuadro, en el momento de la toma. Ya no se perciben los rasgos de la cara, el contorno del objeto, sino la huella de su desplazamiento. El movido restablece el tiempo en la imagen fija: modificación de un estado por otro estado. Espacio y velocidad figuran en la imagen como un esbozo, en un nivel mínimo, de narración: "*vuelve la cabeza*" o "*el coche pasa*". ³⁰⁰

La obligación de un tiempo de pose muy largo, en los principios de la fotografía, dio lugar a imágenes de cuerpos movidos, antes de que el efecto fuera buscado voluntariamente como medio expresivo por algunos fotógrafos. Otro tipo de movido corresponde a un movimiento intempestivo del operador durante la toma. La totalidad de la imagen resulta entonces borrosa. Es posible sin embargo seguir un objeto en movimiento y disparar la cámara durante el barrido. Se obtiene entonces aquel efecto "*barrido*" comentado anteriormente: sujeto nítido sobre fondo constituido por bandas borrosas.

²⁹⁹ **FRIZOT** Michel, DE VEIGY Cédric, *Photographier*, Paris, La documentation française, 2001, p24.

³⁰⁰ **FOZZA** Jean-Claude et al, *Petite fabrique de l'image*, Ed. Magnard, Paris, 1993, p179.

Por su naturaleza, la fotografía parece atestiguar la existencia de una trama narrativa: una escena fotografiada se "*naturaliza*" en relación con nuestra propia experiencia vivida y se presenta como fragmento discontinuo de una cadena continua. "*El hombre pasa*" nos envía a algo anterior, cuando no estaba en el campo, y a un futuro inmediato cuando salió del mismo. Son formas gramaticales progresivas que traducen la acción de los personajes en la imagen.³⁰¹

Mirar una fotografía es también participar a posteriori de la experiencia de la toma. El espectador reacciona evaluando los datos aportados por la imagen. En su obra *Pequeña historia de la fotografía*, Walter Benjamin comenta:

*"A pesar de toda la habilidad del fotógrafo y por muy calculada que esté la actitud de su modelo, el espectador se siente irresistiblemente forzado a buscar en la fotografía la chispita minúscula de azar, de aquí y ahora, con que la realidad ha chamuscado por así decirlo su carácter de imagen, a encontrar el lugar inaparente en el cual, en una determinada manera de ser de ese minuto que pasó hace ya tiempo, anida hoy el futuro y tan elocuentemente que, mirando hacia atrás, podremos descubrirlo."*³⁰²

3.4.3 Tiempo verbal y lectura de la imagen

El lector cuenta en general una imagen fija en presente de indicativo. En ese caso, se identifica al sujeto de la visión con el momento de la toma. Al "pasado compuesto", al "imperfecto", se evoca como receptor en el momento en que mira la foto. Se podría estudiar la manera en que se emplea el tiempo para hablar de tal o cual imagen fija.

³⁰¹ **FOZZA**, Op. Cit. p180.

³⁰² **BENJAMIN** Walter, "*Pequeña historia de la fotografía*", en *Discursos interrumpidos*, Madrid, Ed. Taurus, 1973, p67.

Así podemos decir que los componentes formales de la imagen - cuadro, campo, fuera de campo, y composición interna - tienden a dramatizar la representación. Introducen tensiones provocando la lectura de una acción. La dimensión espacial tiene una expresividad temporal: cuerpo, objeto entrante o saliente, sombra proyectada, dirección de un gesto o de una mirada tienen un sentido dinámico.³⁰³ Para Walter Benjamin, la fotografía puede revelar indicios escondidos en la vida real y compara ese efecto a un psicoanálisis:

*"La naturaleza que habla a la cámara es distinta de la que habla a los ojos; distinta sobre todo porque un espacio elaborado inconscientemente aparece en lugar de un espacio que el hombre ha elaborado con consciencia. Es corriente, por ejemplo, que alguien se dé cuenta, aunque sólo sea a grandes rasgos, de la manera de andar de las gentes, pero seguro que no sabe nada de su actitud en esa fracción de segundo en que se alarga el paso. La fotografía en cambio la hace patente con sus medios auxiliares, con el retardador, con los aumentos. Sólo gracias a ella percibimos ese inconsciente óptico, igual que solo gracias al psicoanálisis percibimos el inconsciente pulsional".*³⁰⁴

3.4.4 El instante decisivo

El registro técnico de imágenes abre entonces paso a la visión instantánea, y permite captar el "*inconsciente óptico*" de nuestra mirada. Aquella naturaleza mecánica añadida a la génesis de la imagen fotográfica nos ofrece la oportunidad de congelar el movimiento, y percibir cosas mas allá de los límites de nuestros ojos. ³⁰⁵ El principio del "*instante decisivo*" privilegia el momento de la toma: el fotógrafo está allí, frente al acontecimiento y da vueltas alrededor de su sujeto para conseguir

³⁰³ **FOZZA** Jean-Claude et al, *Petite fabrique de l'image*, Ed. Magnard, Paris, 1993, p180.

³⁰⁴ **BENJAMIN** Walter, "*Pequeña historia de la fotografía*", en *Discursos interrumpidos*, Madrid, Ed. Taurus, 1973, p67.

³⁰⁵ **FONTCUBERTA** Joan, *Fotografía: conceptos y procedimientos: una propuesta metodológica*, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1990, p110.

buenas fotografías. El "*instante decisivo*" lo es solamente si se basa sobre conocimientos, sobre una auténtica cultura del mundo de la imagen y por lo tanto de la información. No significa improvisación, sino rapidez de ejecución en función de criterios de elección estéticos e informativos - de una cultura visual - determinados antes de la toma.³⁰⁶

La idea de "*instante decisivo*", expresión tomada de Henri Cartier-Bresson quién, en el único texto que escribió sobre fotografía - prefacio de *Images à la sauvette*, 1952 - plantea una idea respecto a la relación específica que mantiene este arte con el tiempo:

"Una fotografía es para mí el reconocimiento simultáneo, en una fracción de segundo, de la significación de un hecho, por un lado, y de una rigurosa organización de las formas percibidas visualmente que expresan dicho hecho, por el otro. (...) Jugamos con cosas que desaparecen y, una vez desaparecidas, es imposible revivirlas. (...) Para nosotros, lo que desaparece, desaparece para siempre: por eso nuestra angustia y también la originalidad de nuestro oficio".

Dos parámetros definen el "*instante decisivo*": en un momento dado, y sólo en ése, el fotógrafo revela, apretando el disparador, algo perfectamente equilibrado desde el punto de vista estético y de su significado. Por otro lado, el instante es decisivo en la medida en que el fotógrafo es el único que percibió y organizó la escena en su visor tal como la muestra.

Frente a una misma realidad, dos fotógrafos diferentes no ven lo mismo y no actúan de la misma manera, ya que en el acto fotográfico intervienen también la experiencia, la sensibilidad y la cultura de cada uno y estos elementos no están relacionados necesariamente con la fotografía. Pero el instante es sobre todo

³⁰⁶ LAMBERT Frédéric / ALMASY Paul et al, *Le photo-journalisme*, Paris, Ed. CFPI, 1990, p17.

cruelmente decisivo por lo que dice Henri Cartier-Bresson cuando habla de "*las cosas que desaparecen*". Dicho con otras palabras, la perfección, la plenitud buscada por el fotógrafo en la imagen que ofrece de la realidad no se reproduce nunca de la misma manera. Roland Barthes analiza este tema y comenta, en *La cámara lúcida*, que la fotografía es una huella "*de lo que no podrá repetirse nunca más existencialmente*". El tiempo realiza su obra y deposita poco a poco huellas en los seres y en las cosas. La fotografía constituye para el hombre un instrumento excepcional - aunque mínimo - para resistir a dicha obra, y una manera tanto más insignificante de resistir a la desaparición, a la muerte.³⁰⁷ Comentando su actitud fotográfica en el "*instante decisivo*", Henri Cartier-Bresson declara:

"Para "dar un sentido" al mundo, hay que sentirse sumergido en lo que uno enmarca a través del objetivo. Esta actitud requiere concentración, una disciplina mental, sensibilidad y un sentido de la geometría. (...) Tomar fotografías significa reconocer - simultáneamente y dentro de una fracción de segundo - tanto el hecho mismo como la rigurosa organización de formas visualmente percibidas que le dan sentido. Es poner la cabeza, el ojo y el corazón sobre un mismo eje." ³⁰⁸

3.4.5 Fotografía y memoria

Roland Barthes declara en *La cámara lúcida*, que la pose fundamenta la naturaleza de la fotografía. Sea cual sea la duración física de dicha pose, incluso con un tiempo de una millonésima de segundo, siempre sucede alguna pose. Y esos serían los términos de una "*intención*" de lectura de la imagen. Al mirar una fotografía, el espectador incluye siempre el pensamiento de aquel instante. Barthes imputa la

³⁰⁷ BAURET Gabriel, *De la fotografía*, Buenos Aires, Ed. La Marca, 2000, pp 53-54.

³⁰⁸ CARTIER-BRESSON Henri, *Aperture History of Photography Series*, New York, Aperture Inc. / Paris, Robert Delpire, 1976. In HILL Paul / COOPEL Thomas, *Diálogo con la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 1980.

inmovilidad de la foto presente a la toma pasada, y aquella detención constituye la pose. Explica también que la fotografía se altera cuando se anima y se convierte en cine. En la fotografía, algo ha posado ante la cámara, quedándose para siempre. Pero en el cine, algo ha pasado ante el aparato. La pose es entonces negada por la sucesión de las imágenes. Es una fenomenología distinta. Comprendemos que la relación de la fotografía con el tiempo es diferente de la del cine.³⁰⁹

Para Barthes, la presencia del objeto en la fotografía, nunca es metafórica. Y las vidas de seres animados no lo son tampoco, salvo cuando se fotografían cadáveres. Entonces, lo horrible de la fotografía reside en que es la imagen "viviente" de una cosa muerta. La inmovilidad de la foto sería como el resultado de una confusión perversa entre dos conceptos: lo real y lo viviente.

Atestiguando que el objeto ha sido real, la foto induce a creer que es viviente a causa de ese señuelo que nos hace atribuir a lo real un valor absolutamente superior y eterno. Pero colocando ese real en el pasado, la fotografía sugiere también que está ya muerto. Por esa razón sería preferible decir que la característica de la fotografía es el hecho de que alguien haya visto el referente, incluso si se trata de objetos, en carne y hueso, o en persona.

Roland Barthes nos propone el ejemplo del retrato de William Casby, "*Nacido esclavo*", fotografiado por Richard Avedon. La persona vista en la imagen ha sido esclava. Eso certifica que la esclavitud existió, no muy lejana a nosotros, y no lo certifica sólo por medio de testimonios históricos, sino mediante un nuevo orden de pruebas en cierta manera experimentales, aunque se trate del pasado.³¹⁰

³⁰⁹ **BARTHES** Roland, *La cámara lúcida*, Barcelona, Gustavo Gili, 1982, pp 138-139.

³¹⁰ **BARTHES**, Op. Cit. p142.

3.4.6 Instante y dominio del fotógrafo

Hacer una fotografía, es solicitar la transformación de la superficie sensible. Para que la imagen resultante responda a las intenciones del fotógrafo, éste interviene sobre parámetros ópticos y mecánicos del dispositivo, la cámara. Las intenciones artísticas están ligadas a las modalidades fotográficas, especialmente al tiempo de exposición necesario para tomar una imagen y, por otra parte, a la comprensión de funcionamiento de la cámara por el fotógrafo. Los requisitos para tomar una fotografía difieren según el dispositivo utilizado. Hasta 1880, la cámara fotográfica exigía una preparación lenta de la toma, que culminaba en el gesto del fotógrafo quitando y colocando de nuevo la tapa del objetivo para controlar la duración de la pose. Luego, la evolución técnica de las superficies fotográficas permitirá tiempos de exposición muy cortos. Un nuevo dispositivo fotográfico va progresivamente imponiéndose: la cámara fotográfica de mano, siempre lista para funcionar, es un tipo de cámara reducido, portátil, cómodo, dotado de un mecanismo de carga automático y de parámetros restringidos. Poniendo algunas etapas del proceso fotográfico a disposición de la simple presión de un botón, hace asequible la fotografía a los que ignoran los imperativos técnicos.

El fotógrafo ya no es un operador, previendo el resultado de cada una de sus operaciones, sino el desencadenador confiado y luego el espectador asombrado de un proceso espontáneo que produce sin tener que entenderlo. La fiabilidad y el manejo del dispositivo incitan al fotógrafo a la improvisación. Sus gestos se vuelven los de una persona al acecho de lo que la cámara será susceptible de fijar, y la fotografía no será solo el resultado de actos concertados, sino de encuentros imprevistos. El fotógrafo es entonces tributario de la diferencia entre lo que ha visto y lo que será materializado sobre la imagen. La instantánea fotográfica, rompiendo con el tiempo fisiológico de la percepción humana, acentúa esa diferencia y permite a lo imprevi-

sible, lo accidental, entrar en la imagen. Los rasgos y las organizaciones captados por la cámara ya no son convencionales, sino que se juntan espontáneamente.³¹¹

Para conseguir un retrato "*natural*", el fotógrafo esta al acecho de matices de actitud que hacen creer que la expresión de su sujeto está tomada sin saberlo, que aquélla emana de éste en toda autonomía, al surgir del proceso que lo capta. Lo imaginario del fotógrafo evoluciona entonces inconscientemente, a merced de las singularidades reveladas por la autonomía del proceso fotosensible, hasta estar en empatía con él.³¹²

Para Flusser, el fotógrafo está incluso "*poseído*" por la cámara: la técnica lo empuja a fabricar más y más imágenes redundantes, hasta sentirse ciego sin la cámara. El aficionado a la fotografía ya no sabe contemplar el mundo más que a través de la cámara y a partir de las categorías fotográficas. Pierde el "*dominio*" de la fotografía y su comportamiento es un funcionamiento automático como cámara.³¹³

Esa victoria de los aparatos sobre el humano se nota en la producción fotográfica. Según Flusser, los fotógrafos aficionados y los documentalistas no conciben la "*información*"; fabrican "*memorias de aparato*", no informaciones. Las fotos pierden valor como objeto, que cualquiera es capaz de fabricar y libre de utilizar como quiera. Pero, en realidad, nos utilizan programándonos para un comportamiento ritual al servicio de una respuesta favorable a los aparatos. Las fotos suprimen nuestra consciencia crítica para hacernos olvidar el absurdo estúpido del funcionamiento, y funcionar sería imposible sin reprimir esa consciencia.³¹⁴

³¹¹ **FRIZOT** Michel, DE VEIGY Cédric, *Photographier*, Paris, La documentation française, 2001, p8.

³¹² **FRIZOT**, Op. Cit. pp 8-9.

³¹³ **FLUSSER** Vilém, *Una filosofía de la fotografía*, Madrid, Ed. Sintesis, 2001, p56.

³¹⁴ **FLUSSER**, Op. Cit. p61.

✓ Hablando del tiempo en fotografía, pensamos a menudo en la duración de la toma, es decir en el tiempo de obturación. Toda fotografía implica esta noción de tiempo, ya que un cierto tiempo es necesario para registrar la imagen sobre la película. Pero la fotografía puede transmitir la idea de tiempo al observador, y aquí el tiempo de obturación interviene de manera muy diferente. Existen varios procedimientos para expresar el tiempo, según el interés que presenta, y según su influencia en el espectador de una fotografía. Dar una sensación de movimiento suspendido, captar el instante decisivo o, al contrario, el azar, son opciones posibles para expresar el tiempo en fotografía.

Pero lo más decisivo acontece al nivel de la toma, ya que en la escena finalizada no podrán repetirse, aunque el retratista lo intente. Las condiciones y el estado de ánimo del modelo pueden variar. Lo importante para el operador es entonces negociar el tiempo anterior y presente de la toma. Dotado de medios técnicos manejables y con libertad de movimiento, podrá dedicarse a analizar y anticipar los acontecimientos, hasta captar el "*instante decisivo*". Pero incluso en caso de fotografías preparadas, en estudio por ejemplo, la gestión del tiempo resulta importante. El ánimo del modelo puede variar, evolucionar según el ambiente y su relación con el fotógrafo. Algunos retratistas suelen hablar mucho con los modelos antes de una sesión, para relajarlos, mientras otros no les hacen caso hasta la toma. Philippe Halsman hacía saltar a sus modelos para liberarles de cierta tensión, y captaba precisamente aquel instante.

Existen múltiples métodos de actuación para los fotógrafos. Son tan variados como sus talentos, pero siempre implican una gran facultad de observación y reacción, mezclada con la disposición psicológica a mantener o incluso provocar reacciones del modelo. El filósofo Vilem Flusser pretende que el fotógrafo está dominado por la técnica, pero siempre le queda la posibilidad de elección del momento decisivo, en el que reside uno de los fundamentos de la fotografía, y que la diferencia del cine.

3.5 El Punto de vista

3.5.1 Definición del punto de vista.

3.5.2 Punto de vista "naturalista".

3.5.3 Punto de vista "subjetivo".

3.5.4 Punto de vista e ideología.

3.5.5 Efectos de realidad, reconocimientos culturales y simbolismo.

Especialmente relacionado con la técnica del encuadre, el punto de vista traduce la relación entre la persona que mira - el fotógrafo - y el objeto de su visión. Existe, técnicamente, una infinidad de puntos de vista posibles para ver un objeto, pero en realidad tendemos a adoptar siempre los mismos. El punto de vista corresponde a una elección y a una intención. Es un acto de visión, resultado de un dispositivo óptico, de medios corporales, técnicos, intelectuales, e ideológicos. Sería como organizar la realidad, darle un cierto aspecto más que otro, y conduce a la mirada de un ser real o imaginario. El punto de vista sería entonces la "*manera*" de ver las cosas.

En fotografía, el punto de vista se define espacialmente: es el lugar ocupado por el operador, el sitio a partir del cual tiene lugar la visión y se estructura el espacio. Sin embargo, se puede definir también a otro nivel: como forma de considerar las cosas, el enfoque dado a una cuestión u interpretación. Tendrá entonces un nivel más filosófico.

El encuadre materializa el punto de vista elegido, y esa elección constituye, en todo tipo de fotografía, una implicación mezclada con cierta subjetividad. La primera manifestación de esa implicación la constituye la mirada delimitando un cierto campo visual, formando así una realidad propia del fotógrafo. De este modo, con todos los sentidos, el fotógrafo percibe el espacio, analiza la situación y adopta un punto de vista. Es una noción central notable en la técnica fotográfica.

Pero si la fotografía es un fragmento de espacio, es también expresión de un momento en el tiempo. La decisión de disparar, es decir, de mostrar algo en un cierto momento, representa la culminación del proceso. Además, la fotografía es la manifestación de una relación entre el punto de vista en sentido propio, y el sentido de vista en sentido figurado. Los dos se influyen mutuamente y así pueden añadirse la ideología y las convicciones del fotógrafo.³¹⁵

3.5.1 Definición del punto de vista

Ligado al concepto de perspectiva clásica, el punto de vista es una noción dominante en la técnica fotográfica y cinematográfica. En términos de experiencia visual, se define espacialmente: se trata del lugar ocupado por el pintor, el fotógrafo o el operador de cine. Es entonces el lugar desde donde se efectúa la visión, la mirada, y desde donde se estructura el espacio. Especialmente ligado a la técnica del encuadre, el punto de vista traduce la relación entre aquel que ve y el objeto de su visión. Tendemos a adoptar a menudo los mismos puntos de vista, sin saberlo. Nos conformamos con una norma dictada por el uso: distancia, escala, ángulos, etc.

Todo punto de vista es una elección significativa y corresponde a una intención. Es un "*acto de visión*", resultado de un dispositivo óptico, de la puesta en marcha de medios corporales, técnicos, intelectuales, y por consiguiente de elecciones morales, ideológicas: organizar la realidad. A la altura de una persona adulta, de un niño, vista en picado o contra-picado, de frente, de espaldas, de tres cuartos, móvil o inmóvil, lineal, en zigzag, circular, lateral, etc., el punto de vista determina imágenes con significado y expresividad variables para el espectador. Aquí, el código de proxemia resulta muy importante, aunque resulte discutible atribuir valores constantes a cada posición. Por ejemplo la vista en picado coloca el espectador en posición de domi-

³¹⁵ **BAURET** Gabriel, *De la fotografía*, Buenos Aires, Ed. La Marca, 2000, p49.

nación, y por lo tanto de poder, de control, en relación con la escena. El contra-picado lo coloca en posición de dominado, por tanto de aplastamiento y dependencia. Pero muchos otros factores de la imagen pueden intervenir e influir en estos significados: estructura formal, relación de sombras y luces, organización espacial de los objetos, de los personajes unos con otros. Y como hemos visto en el caso del primer plano, el punto de vista muy cercano puede adoptar valores totalmente contrarios: atracción, fascinación, repulsión, fobia, etc.³¹⁶

3.5.2 Punto de vista "naturalista"

En literatura, cuando se estudia el funcionamiento de un relato, un discurso, conviene distinguir al autor - persona real, que vive y escribe - del narrador - personaje testigo y/o actor que pertenece a la ficción -. Hay que preguntarse ¿quién habla, quién describe, quién ve? Los elementos lingüísticos nos informan sobre su identidad, sobre el lugar, sobre el momento, sobre su manera de pensar y percibir las situaciones, los seres vivos y los objetos. Estos elementos son pronombres, tiempos y modos verbales, demostrativos, léxico, sintaxis, etc. Desde esta perspectiva, la cuestión del punto de vista interesa a la literatura como factor esencial de la puesta en escena de la ficción, recordándonos que toda descripción, toda narración, todo testimonio por lacónico que sea, están determinados por una mirada, una instancia de narración, de visión, que jerarquiza, dirige y fija el significado.

El espectador "*omnisciente*" multiplica los puntos de vista, se desplaza a su gusto en el espacio y el tiempo, de un personaje a otro. El espectador "*exterior*" nos muestra lo que percibe de las apariencias exteriores de un acontecimiento, de un personaje, de una acción. El espectador "*subjetivo*" adopta constantemente los puntos de vista de un personaje.

³¹⁶ **FOZZA** Jean-Claude et al, *Petite fabrique de l'image*, Ed. Magnard, Paris, 1993, p90.

El cine, esencialmente narrativo, emplea esas técnicas, pero la fascinación del dispositivo cinematográfico hace olvidar al espectador que alguien "ve" en su lugar y organiza el relato. La ilusión de realidad del film tiende a borrar la instancia de visión, organizando el relato de cine, sobre todo cuando domina la visión "*naturalista*", aquella que parece reproducir con mas realismo nuestra visión común: cuadro equilibrado, con perspectiva clásica, que respeta horizontales y verticales (paisaje en gran conjunto, por ejemplo). También proxemia "normal" (plano americano) y ángulo cercano a la visión natural. Toda trasgresión de esa norma imaginaria resalta como un golpe: desencuadre de imagen basculando las verticales, deformación de vista en picado, de una toma muy baja, a ras de suelo, efecto subrayado por la ampliación de un primer plano, etc. Tantas marcas manifiestan la presencia de un punto de vista particular y constituyen un acto de enunciación fuertemente expresivo.

Hay que ser consciente del aspecto ideológico del punto de vista "*naturalista*" que tiende a atribuir a la imagen una fuerza de realidad. Tanto en la foto de prensa como en el cine documental, o didáctico, cuya naturaleza informativa tiende a borrar los prejuicios subyacentes. La elección de los puntos de vista condiciona ampliamente la recepción del mensaje. Cuanto más fuerte es la marca de enunciación, más perceptible es la prescripción de lectura. Por ejemplo, podemos pensar en todos los puntos de vista posibles sobre una manifestación: desde una ventana, revela el bajo número de manifestantes; en contra-picado, en medio de los manifestantes, da impresión de una multitud aplastante. Cada hombre político fotografiado en contra-picado será, o bien desfigurado, o bien caricaturizado por la distorsión de la perspectiva, o idealizado por su posición dominante. ³¹⁷

³¹⁷ FOZZA, Op. Cit. p91.

3.5.3 Punto de vista "subjetivo"

El punto de vista "*subjetivo*" es un caso particular que sirve para traducir, puntualmente o duraderamente, el punto de vista de un personaje. En cine, el "*plano - contra-plano*", alternando en el montaje el punto de vista de dos interlocutores, es un efecto clásico. De la misma manera, el punto de vista del "*voyeur*", perseguido o cazador, manejando la escena desde un lugar protegido. Así Norman Bates observado a Marion desde el agujero de la pared en *Psicosis* de A. Hitchcock. La imagen subjetiva puede evocar vértigo, desvanecimiento del personaje, por el movimiento: torbellino, vuelco, brusca elevación de la cámara, (como en el campanario de *Vértigo*, de Hitchcock), o por el nublado de la vista, que constituye un efecto codificado expresando la subjetividad. En fotografía existen los mismos efectos de enunciación.

El gran impacto de ese tipo de punto de vista reside en el hecho de que el espectador disfruta de la propia visión de un actor de la escena, y parece ser la fuerza misma de la fotografía: el espectador se identifica con el operador. Este proceso subjetivo tiene sin embargo sus límites en cine, por culpa de su aspecto artificial: el espectador no sigue demasiado tiempo la ilusión que comparte el punto de vista de otra persona, con una imagen que no coincide con la visión natural.

3.5.4 Punto de vista e ideología

En sus comienzos, el cine adopta ese foco único de perspectiva clásica que opera plenamente en la mayoría de las representaciones. En el teatro a la italiana, corresponde al punto de vista del Príncipe, espectador privilegiado en función del cual está concebido el decorado para darle la más perfecta ilusión de perspectiva. Desde cualquier otro sitio, el decorado padece distorsiones. El punto de vista del Príncipe es el lugar desde donde mejor se ve. Es también el lugar desde donde es mejor visto:

teatro en el teatro, el palco oficial es un espectáculo para la sala. En cine - así como en fotografía - cuando la mirada-cámara interpela al espectador, le asigna ese lugar privilegiado: posición de poder y punto de vista quedan ligados simbólicamente. La diversificación de puntos de vista ligados al cine de Griffith y Eisenstein tiene consecuencias teóricas e ideológicas. Dirigiendo al espectador, jugando con su emoción, la cámara es una herramienta de creación que manipula sentido y provoca reacciones reflejas en el espectador.

Ese ojo móvil que puede ocupar todo punto del espacio, puede sucesivamente percibir el conjunto y la parte, interesarse por detalles o dominar el conjunto. Se hace ojo absoluto, *ojo de Dios*. Libre de toda obligación, libre en relación con la realidad que define e inventa, el punto de vista da significado a las cosas y a las personas, y a las relaciones que tienen entre ellos.

El punto de vista implica entonces más espacialmente el hecho de la visión. Tiene valor ideológico y toma, desde en los documentos etnológicos, como los filmes de Jean Rouch, hasta en el reportaje deportivo, una dimensión moral. Mostrar una mirada y no lo que se mira - el ojo de Bates y no la desnudez de Marion, en *Psícosis* - mas allá del puritanismo de Hitchcock, corresponde a una ética de la presentación. En el sentido que Godard dice que un travelling es "*cuestión de moralidad*", la elección del punto de vista es una manera de pensar nuestra relación con el mundo y con la imagen.³¹⁸

3.5.5 Efectos de realidad, reconocimiento cultural y simbolismo

Sabemos que ninguna fotografía muestra la realidad y que, desde la toma hasta la selección de un cliché, el fotógrafo vuelve a escribir el hecho real. Sin embargo existen convenciones para hacer creer en la inmediatez del hecho, en su proximidad.

³¹⁸ **FOZZA**, Op. Cit. p93.

El lector olvida fácilmente que hubo un fotógrafo, unas elecciones técnicas, culturales, y piensa que la imagen del acontecimiento ahora visible era la única posible, la única verdadera, la fiel representación de los hechos. Para impresionar al espectador, el fotógrafo puede utilizar códigos que transcriben la realidad: son "*efectos de realidad*". Una cierta composición, un ángulo de toma pueden dar ilusión de esa realidad, pero los efectos de realidad más empleados son los siguientes:

- La perspectiva frontal: la línea de horizonte, las líneas y el punto de fuga confirman al espectador que está en el lugar del fotógrafo, como si asistiera al hecho, al acontecimiento. La perspectiva garantiza una puesta en espacio de la realidad conforme a las normas de la representación de la realidad.
- La instantánea: el humo de un cigarrillo, una mano cogiendo un objeto, un cuerpo cayendo, etc. La fotografía seduce siempre cuando evoca un instante espectacular, un momento "*haciéndose*" que garantiza una puesta en escena temporal de la realidad, conforme ella también a las normas de representación de lo real. Un "*movido*", un gesto cumpliéndose son a veces convenciones necesarias para la buena percepción de una imagen y traducir el tiempo.
- La mirada del sujeto frente al espectador: en cine, se recomienda a menudo a los actores no mirar a la cámara. En foto de prensa, la frontalidad de una mirada garantiza la atención particular del lector. Cada soporte - TV, cine, foto - construye sus códigos en función del resultado buscado.

Toda fotografía documental es una citación de la realidad, pero también la citación de una cultura de imágenes que pertenece tanto al fotógrafo como al lector. Para vender productos, la publicidad presenta los objetos en imágenes fotográficas o fílmicas que el futuro comprador ya conoce. Este último, viendo el producto propuesto en una iconografía que le pertenece, va a apropiarse culturalmente del producto que después se venderá.

En la fotografía de información, se puede trabajar la imagen como si fuera ya conocida por el lector: Citación de cuadro en pintura, de imágenes publicitarias, de películas, de fotografía de prensa, la fotografía instala la actualidad en una forma a menudo ya vista por el lector.

Para informar, el fotógrafo tiene que ser un hombre o una mujer de imágenes: un hombre o una mujer de cultura que sepa estar al tanto de las obras maestras clásicas, en fotografía, en pintura, en cine; un hombre o una mujer de actualidad a la escucha de modos de representación fluctuantes, efímeros, pero que marcan un periodo, una generación. Los reconocimientos culturales implican escuchar los modelos clásicos, captar las modas fugitivas e instalar su imagen en la citación. Citar no es plagiar, es estar a la escucha de una cultura.

Se dice a menudo de una fotografía que es simbólica cuando deja el campo de la actualidad para hacerse ejemplar. El cartel o el dibujo político que quieren expresar una idea son a menudo simbólicos:

Una bota aplasta una paloma, unas manos que agarran barrotes, una vela consumiéndose entre unos alambres, etc. La fotografía de prensa puede, ella también, concebirse como símbolo, es decir una imagen que se refiere a una idea más que a la actualidad inmediata.

Jean-Paul Sartre escribió en *L'être et le néant (El ser y la nada)*: "*Toda imagen es simbólica por esencia y en su propia estructura.*" En el momento de nuestra lectura, podemos ser a primera vista impresionados por efectos de realidad, por el relato de una actualidad, por los espectáculos de la imagen. Luego ese interés deja lugar a una mirada menos sensible a los detalles de la fotografía, pero que busca la idea, el concepto inducido por la imagen: paz, injusticia, peligro, amor, solidaridad, maternidad, serenidad, etc. Una buena fotografía de prensa propone a menudo esas dos aproximaciones: lo espectacular al servicio del acontecimiento, lo simbólico en beneficio de un resumen eficaz de la actualidad.

✓ Las figuras de retórica, en literatura, preexisten a la idea del autor. Son formas verbales, figuras de estilo que el poeta, el novelista, y todo escritor puede utilizar en su texto. El fotógrafo de prensa o documentalista, puede también escribir la actualidad ayudándose de figuras de retórica. Esto supone que sea previamente maestro de su imagen y no caiga en los encantos de la instantánea. Las dos figuras más empleadas en fotografía de prensa son la “comparación” y la “antítesis”: La fotografía de un rebaño de ovejas que cruza una fila de prisioneros lleva infaliblemente la comparación de las dos entidades de la imagen. Una mujer de perfil, que tiende una flor a una fila de militares, armas y bayonetas esgrimidas es un caso de antítesis que opone las dos partes de la imagen. ³¹⁹

Sin buscar sistemáticamente un lenguaje dentro de toda fotografía, tanto el fotógrafo como el lector deben ser conscientes de los efectos posibles y de los códigos implícitos; para saber distinguir por qué, en algunas imágenes, ocurre una emoción. La emoción es ante todo compartir un lenguaje. Un efecto de realidad, una retórica, un simbolismo, un reconocimiento cultural nos muestran, dentro de la fotografía de prensa, una actualidad mediatizada por la imagen. ³²⁰

Y para elaborar un lenguaje, el fotógrafo en el momento de la toma debe elegir sistemáticamente un punto de vista: el lugar ocupado por el operador, y desde donde se efectúa la visión y se estructura el espacio. El punto de vista corresponde a una intención, lo que desea mostrar el fotógrafo, y también lo que consigue mostrar. En él se mezclan también coacciones y límites de la toma. Pero además de la visión física, el punto de vista puede ser ideológico, expresando ciertas convicciones del operador. El punto de vista "*subjetivo*" - visión del espectador asimilada a la del operador - se asocia generalmente a la fotografía

³¹⁹ LAMBERT Frédéric / ALMASY Paul et al, *Le photo-journalisme*, Paris, Ed. CFPJ, 1990, p40.

³²⁰ LAMBERT, Op. Cit. p42.

documental, o de reportaje, mientras que el espectador suele recordar la presencia del operador. El público tiende a asociar - de manera muy general - la ficción al cine y la realidad a la fotografía. Pero esta última puede también jugar con la ficción, y jugará entonces con el punto de vista "*naturalista*", mientras que la foto de reportaje aprovechará el punto de vista "*subjetivo*". Y para acentuarlo mejor, dejará a los modelos mirar fijamente a la cámara. Una mirada, una visión frontal, proporcionará fuerza a aquella perspectiva. Sin embargo, a pesar de similitudes, cine y fotografía se diferencian en el método del punto de vista. En fotografía, éste se define principalmente por el tratamiento dado a la imagen: un encuadre "normal", a la altura de la visión humana, dará una impresión más naturalista que un primer plano en contra-picado. Según la intención del operador y el ámbito del proyecto, la fotografía obedece a códigos establecidos por los medios de difusión.

3.6 Secuencialidad

3.6.1 La fotografía como serie de decisiones.

3.6.2 El reportaje fotográfico.

3.6.3 Secuencia fotográfica.

Durante mucho tiempo, el operador descartó realizar varias tomas consecutivas. Las fastidiosas y costosas operaciones de preparación técnica, de ajustes y de carga hacían cada toma decisiva según la opinión del fotógrafo. La automatización del cambio de placas (hacia 1890) y sobre todo desde el uso generalizado de rollos de película fotosensible (hacia 1910), le permitió salir de su lógica unitaria de la imagen: tomó costumbre de realizar varias tomas sucesivas, incluso disparar en ráfaga, si la búsqueda de una expresión o de un momento lo exigía. Aprovechando dudas y variaciones, el fotógrafo ha desplazado el momento de la selección: ya no se trata para él de elaborar una fotografía sino de seleccionar, después, la "buena" imagen en el conjunto de numerosas vistas realizadas.

La copia de contacto para las películas negativas, la tabla luminosa para las diapositivas, la pantalla del ordenador para las imágenes digitales, es el lugar de esa selección. Es un punto de aprendizaje: el fotógrafo evalúa las diferencias entre lo que ha querido mostrar y la imagen restituida por la cámara; es un momento de decepción y de sorpresa. Es también un lugar de intervenciones exteriores cuando el fotógrafo está en un reportaje, cuando es un miembro de la agencia o del órgano de prensa comanditario quien seleccionará la vista publicada o, en el caso de un retrato, cuando el modelo participa de la selección, pidiendo descartar algunas imágenes.

La fotografía profesional actual procede entonces menos por instantes decisivos que por decisiones sucesivas, y se acomoda a una cierta selección potencial en el seno

de una profusión de imágenes. La imagen impresa en las revistas o presentada colgada en exposición es tanto el fruto de una captación como de un largo proceso selectivo durante el cual recibe la aprobación de todos los interventores que aseguran su difusión (fotógrafos, técnicos de laboratorio, agencias, iconógrafos, redactores, editores, personajes con derechos de imagen, etc.) ³²¹

3.6.1 La fotografía como serie de decisiones

Las pruebas de contacto ofrecen una posibilidad interesante para abordar la "escritura" fotográfica, visualizar un trabajo, y especular sobre un método. En efecto, se presentan como una huella que permite reconstruir los procesos de selección, las diferentes decisiones que se han tomado, los procesos fundamentales dentro de esa práctica, lo que se eligió en el momento de la toma de imágenes, es decir, el primer recorte en el contexto espacio-temporal de la realidad. Las copias de contacto evidencian la selección y constituyen la expresión de la duración del trabajo, intermedios entre la realidad y su imagen definitiva, la futura copia, o al menos la juzgada como tal por parte del fotógrafo y elegida por su calidad. Traducen también el comportamiento y la motivación del fotógrafo durante la toma, mostrando su variación de puntos de vista, así como los movimientos y trayectoria del sujeto. Finalmente, la selección después de la toma, en la copia de contacto, representa una función importante del acto fotográfico, sin la cual éste quedaría incompleto.

El fotógrafo sabe, vagamente, que captó algo entre todas las imágenes tomadas, pero no conoce exactamente el resultado hasta no visionar toda la serie. Los contactos pueden también contar una historia, dado que se presentan como una breve secuencia casi cinematográfica, en la que los diferentes planos que se suceden confieren al acto fotográfico una dimensión temporal. Dan cuenta de las etapas de un paseo, de un viaje, recuerdan un poco al diario y funcionan como memoria afectiva.³²²

³²¹ **FRIZOT** Michel, DE VEIGY Cédric, *Photographier*, Paris, La documentation française, 2001, p38.

³²² **BAURET** Gabriel, *De la fotografía*, Buenos Aires, Ed. La Marca, 2000, pp 56-57.

El conjunto de imágenes reunidas en este tipo de documento de trabajo permite reconstruir las costumbres de un fotógrafo, su comportamiento, su método. Este puede obedecer básicamente a dos procedimientos diferentes que pasamos a describir. Algunos autores sacan gran cantidad de fotos, gracias a cámaras motorizadas, juegan con el azar, acumulan las tomas y luego clasifican, eligen copias finales en la multitud de imágenes. Al igual que en el caso de William Klein, esta selección comportará también el reencuadre. Así, el acto fotográfico no se acaba en la toma. En cambio, otros fotógrafos trabajan poco en el laboratorio. Para Henri Cartier-Bresson, por ejemplo, el destino de la imagen se juega básicamente en el campo mismo. Se puede decir que su fotografía es premeditada, o al menos comporta una intensa reflexión. Ese tipo de fotógrafo hace pocas tomas, en la medida que está a la busca de una realidad que se corresponda con lo que tiene en la mente. Por eso, el trabajo con las pruebas de contacto será muy diferente, ya que hay poco por eliminar. Claramente no hay lugar para el cambio de encuadre y los límites del visor determinan, durante la toma, la composición definitiva.³²³

Se perfilan así dos actitudes contrapuestas: empirismo y premeditación; dos comportamientos diferentes en la manera de hacer fotografía, mezclados a veces según el carácter del operador. Por un lado, el individuo espontáneo y arriesgado, que aprovecha oportunidades y confía en captar imágenes válidas en medio de una gran cantidad de tomas. En cambio el otro tipo de fotógrafo es más reflexivo y medita mucho antes de actuar.

Este último tipo de comportamiento fotográfico se acompaña a menudo de una gran preocupación por la forma, al contrario que en el caso anterior, que privilegia la espontaneidad de la instantánea y la vivacidad del gesto fotográfico. Los contactos materializan esas diferencias y, a la manera de los borradores o los esquemas de un escritor, o los bocetos de un cuadro inacabado, nos dan cuenta de una manera de

³²³ BAURET, Op. Cit. pp 58-59.

trabajar. Sin embargo, la comparación no es del todo exacta: el escritor o el pintor trabajan superponiendo diferentes capas, tachan, vuelven sobre lo que ya han escrito o pintado, tapan lo anterior, hasta modelar una versión definitiva alejada de los bocetos preparatorios. Las diferentes etapas del borrador se superponen unas a otras y construyen la obra.

En cambio, con la fotografía no se puede volver materialmente sobre una imagen. Es cuestión de sucesión, no de superposición, trabajo en el tiempo y no en la superficie de la imagen. A pesar de tratamiento técnico, resulta difícil mejorar una fotografía y recuperar algo ocurrido en el instante del disparo. A pesar de las pruebas de contacto consideradas como borradores, en la copia definitiva no hay modificación fundamental respecto al negativo, mientras que un texto evoluciona según las versiones sucesivas. El acto de escritura es una modificación progresiva de la frase, mientras que la escritura queda directamente relacionada con el momento de la captura de imágenes.³²⁴

3.6.2 El reportaje fotográfico

Reemplazando los dibujos grabados para la ilustración de la prensa, las imágenes fotográficas han llevado a modificaciones visuales basadas primeramente en la vanguardia de la pintura y más especialmente el constructivismo de los años 1920 - grafismo geométrico ligado a una renovación en la publicidad y el cartel -. Poco a poco, la página y sobre todo la *"doble página"*, que corresponde mejor a la unidad de aprehensión visual de una revista por un lector, ha sido elaborada como montaje de imágenes, textos y elementos gráficos. El fotomontaje, ya practicado en el siglo XIX, nuevamente descubierto por la vanguardia dadá y luego por la constructivista hacia

³²⁴ BAURET, Op. Cit. p60.

1920, invita a constituir una imagen a partir de elementos recortados, cogidos de varias fotografías, y a completarla con elementos pictóricos. Así, la doble página se asemeja a un vasto fotomontaje de elementos gráficos.

Las revistas populares europeas de los años 1920 se apoyan sobre este principio dinámico (opuesto a la estricta estática de la tipografía tradicional) para adaptarse a la realidad de la vida moderna y al gusto del público por una información muy diversificada. La doble página central de la revista es privilegiada; permite desplegar un "*reportaje*", es decir una especie de historia en varias fotografías, sobre un tema determinado. La maquetación (colocación de las imágenes, tamaños respectivos, sentido de lectura desde arriba izquierda hasta abajo-derecha, normalmente) se hace significativa: da un sentido o un tono al conjunto de los elementos de que dispone el grafista-montador. La agilidad del lenguaje queda sin embargo ligada a la técnica de impresión y a la evolución de las máquinas. Los años 1930 son una edad dorada del grafismo de las revistas, pero podemos observar hoy todavía esfuerzos notables para hacer la lectura más dinámica.

La portada, sabemos, es lo que crea la "*llamada*" para el lector, informándole de lo que va a encontrar en la revista. Ya desde antes de 1900, La fotografía ha sido utilizada en portada, como argumento de venta. Su tamaño crece hasta invadir la totalidad de la cubierta, invadiendo a veces el título o el logotipo al que acaba por englobar. Hoy, cada vez más, en la portada se aplican el dinamismo dislocado de las páginas interiores, el fotomontaje, los efectos tipográficos y los eslóganes en sobreimpresión o calados en blanco.³²⁵

Esa evolución plástica de los soportes de prensa influirá sobre el reportaje fotográfico. Gisèle Freund lo define de la manera siguiente:

³²⁵ **FRIZOT** Michel, DE VEIGY Cédric, *Photographier*, Paris, La documentation française, 2001, p40.

"El reportaje fotográfico, en realidad, es una historia contada con fotografías, con un principio y un final. Se construye sobre una foto de base que entrega lo esencial de la historia y sobre fotos que acompañan esa imagen central proporcionando detalles sobre lo que se quiere dar a conocer. Ese tipo de reportaje se ha desarrollado al principio de los años treinta, [...] y ha conocido su apogeo después de la Segunda Guerra Mundial. Con esa nueva aproximación, ya no es con un texto con lo que se cuenta una historia, sino esencialmente a través de la imagen. Por supuesto, un mínimo de texto tiene que acompañar a la imagen, y es un error creer que las fotos por sí solas son suficientes. De ahí la importancia de los pies de foto, no lo repetiremos nunca bastante veces".³²⁶

Ante la dificultad de contar una historia en una sola imagen, Henri Cartier-Bresson comenta que *"el relato fotográfico involucra una operación conjunta del cerebro, del ojo y del corazón"*. Es una operación cuyo *"objetivo consiste en representar el contenido de algún hecho que está en proceso de desenvolverse y con ello comunicar una impresión"*. A veces, la riqueza y multitud de los elementos a fotografiar pueden ser tan importantes que el fotógrafo se ve empujado a la acción, al movimiento. Otras veces, la imagen ideal puede realizarse en cuestión de segundos, o bien tardar horas o días en encontrarse. No existe modelo de trabajo establecido, aparte de estar alerta y tener flexibilidad en el cuerpo. Sin embargo, el fotógrafo debe resistir a la tentación de querer captar todo. *"Es esencial extraer la materia prima de la vida, extraer y extraer, pero extraer con discriminación"*.³²⁷

La consciencia precisa de su intención y el dominio de sus impulsos deben proteger al fotógrafo de los disparos mecánicos, inútiles y repetitivos. La memoria es de gran importancia para recordar cada una de las tomas en el curso de los acontecimientos, y sintetizar la escena. Cartier-Bresson recuerda los dos tipos de selección

³²⁶ **FREUND** Gisèle / **JAMIS** Rauda, *Gisèle Freund, portrait*, Paris, Ed. Des Femmes, 1991, p103.

³²⁷ **CARTIER-BRESSON** Henri, *Introducción in The Decisive Moment*, in **FONTCUBERTA** Joan, *Estética fotográfica: selección de textos*, Barcelona, Ed. Blume 1984, p190.

posibles: la primera al mirar por el visor, y la segunda al estudiar la copia de contacto y las copias definitivas. Cada una de esas selecciones conlleva arrepentimientos futuros con origen en el momento de la toma.³²⁸

Los elementos visibles impresionan al ojo en el momento presente de la toma, para luego pasar al registro - y la modificación - de la memoria. Como la fotografía es "*el único medio de expresión que capta para siempre el instante preciso y fugitivo*", los fotógrafos se enfrentan a elementos temporales e irrepetibles. Su tarea es percibir la realidad casi simultáneamente y registrarla con sus cámaras sin manipularla.

Cartier-Bresson compara la realización de un "*relato fotográfico*" a una pelea de boxeo. El destino del fotógrafo es llegar como intruso, y por eso debe acercarse al sujeto de puntillas, aún si se tratara de un bodegón. La agresividad resulta inútil y las condiciones de la escena, la luz en particular, deben respetarse.

"La profesión de un fotógrafo depende tanto de la relación que éste establezca con las personas que está fotografiando que una relación falsa, una palabra o actitud erradas, pueden arruinarlo todo. Cuando, de cualquier modo, el sujeto es difícil, la personalidad se aleja donde la cámara no puede alcanzarla. No hay sistemas fijos, pues cada caso es individual y nos exige una actitud modesta". ³²⁹

Según Eugene Smith, los modales técnicos elegidos, así como el comportamiento del operador hacen de la toma fotográfica un acto subjetivo. Sin embargo, el fotoperiodista debe "*buscar la verdad*", y "*actuar para llevar su intuición, junto con las características del tema, a la fotografía acabada*". El estudio de la gente - los modelos - serán importantes factores para la inspiración y la interpretación por parte del operador, quién no debe adaptar el tema a sus ideas, sino conservar su mente tan abierta y libre de prejuicios como sea posible. ³³⁰

³²⁸ **CARTIER-BRESSON** in FONTCUBERTA, Op. Cit. p191.

³²⁸ **CARTIER-BRESSON** in FONTCUBERTA, Op. Cit. p192.

³³⁰ **SMITH W.** Eugene, Fotoperiodismo, in FONTCUBERTA Joan, *Estética fotográfica: selección de textos*, Barcelona, Ed, Blume 1984, pp 179-180.

"La mayoría de los reportajes fotográficos requieren una cierta cantidad de planteamiento, de adaptación y de dirección de escena, para lograr una coherencia gráfica y editorial. Aquí el fotoperiodista puede sacar a relucir su aspecto más creativo. Cuando ello se hace para lograr una mejor traducción del espíritu de la actualidad, entonces es completamente ético. Si los cambios se convierten en una perversión de la realidad con el único propósito de producir una fotografía "más dramática" o "más comercial", el fotógrafo se ha permitido una "licencia artística" que no debería existir. Este es un tipo de falseamiento muy común. Si el fotógrafo ha falseado por razones no éticas, ello se convierte obviamente en una cuestión de la mayor gravedad".³³¹

3.6.3 Secuencia fotográfica

El reportaje fotográfico se presenta en secuencia de imágenes, y una de las técnicas que permiten el control de la narración es la elipsis. El fotógrafo ordena las imágenes según un determinado criterio, pero la idea de secuencia conlleva también la idea de dimensión temporal. En las revistas ilustradas, y también en otras formas de comunicación visual como la fotonovela, el cómic o el cine, la secuencia fotográfica se presenta como técnica de expresión. Y parece casi como un género propio de la Fotografía.

Duane Michals encarnaría el papel de maestro indiscutible de este nuevo género, sobre todo con sus trabajos fechados a final de los años sesenta y a lo largo de los setenta. Por supuesto, existieron secuencias antes: podemos situar su origen en las experiencias de Muybridge, en el siglo XIX, sobre locomoción de animales y personas. Sin embargo, en esos casos la disposición de tiras de imágenes obedecía a

³³¹ SMITH in FONTCUBERTA, Ibidem.

la necesidad de mostrar el movimiento fragmentado y no a la voluntad de articular un sistema de narración, como en el caso de Michals, quien además desarrolla temas de ficción escenificados según un guión previo. Con este tipo de secuencia, la fotografía entra en la ilusión y en el tiempo: cada imagen señala un punto de atención, pero queda privilegiada la relación entre ellas. Es el artificio de la elipsis, aquella acción no explícita sino sugerida, durante el intervalo. Así el observador construye, añadiendo este tiempo de intervalo al conjunto de "*instantes decisivos*". Y el potencial expresivo de la secuencia proviene de aquellas relaciones.³³²

Una fotografía solicita un doble ejercicio de la mirada. Un ejercicio de localización formal, ligado a la composición de la imagen, y un ejercicio de reconstitución espacial, requerido por la naturaleza fotográfica de la vista. Las masas, los detalles y los contornos de la superficie de la imagen retienen y orientan la mirada, la cual identifica las relaciones formales restituyendo sus posiciones respectivas en la profundidad del espacio captado por la cámara. La organización de la toma (las proporciones, los contrastes, las direcciones y esparcimiento de los elementos dispuestos en el cuadro de la imagen) estructura entonces explícitamente nuestra percepción de la escena fotografiada y las impresiones que sacamos de ella.

Cada uno de esos clichés se organiza como un diagrama constituido por dos o tres conjuntos físicos (un personaje, un decorado, un espacio fuera de campo) en los que algunos elementos son relacionados por la mirada. Nuestro imaginario opera sobre las cualidades de esas relaciones, aisladas y canalizadas por la cámara. Así, la percepción de una fotografía depende de nuestra mirada mezclada con la imaginación; los pensamientos, sentimientos, guiones que prestamos a los personajes representados.

³³² **FONTCUBERTA** Joan, *Fotografía: conceptos y procedimientos: Una propuesta metodológica*, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1990, p176.

Por eso, la secuencialidad, por ejemplo en las fotonovelas, aparece como un método básico para instalar a la fotografía en el curso del tiempo a través de una sucesión. Se pasa así de la cronología implícita y significativa de la foto individual a la construcción de una temporalidad a partir de la sucesión de imágenes instantáneas: una suma de tiempo cero que produce - paradójicamente - un flujo en desarrollo.³³³

La fotonovela, como apartado más convencional de la narrativa fotográfica, constituye un género popular por excelencia: Nacido después de la Segunda Guerra Mundial, impuso su estilo narrativo original hasta convertirse en arquetipo de la cultura de masas. Menospreciado como subproducto literario y fotográfico interesó a sociólogos de la comunicación, si bien pasó inadvertido en el mundo del arte. Pero desde el final de los años sesenta y principios de los setenta, arrastrada por la euforia de la historieta y del cómic "*underground*", la fotonovela "*alternativa*" se legitimó como medio experimental. La fotonovela, que resultaba en sus orígenes una derivación directa del cine, resurge paradójicamente como derivación ahora de la historieta. La fotonovela tradicional explotaba los modelos burgueses que daban a la mujer restringidos y degradantes papeles de conducta, en la misma línea que las radio-novelas. Según unos códigos habitualmente reaccionarios y alienantes, se dirigían a una audiencia mayoritariamente femenina, para inculcar, bajo la máscara de una literatura de evasión, unos patrones de sentimentalismo, de feminidad, de relación personal, etc. Y aquellos mismos factores provocaron la reacción de crítica hacia estos modelos.³³⁴

³³³ **FRIZOT** Michel, DE VEIGY Cédric, *Photographier*, Paris, La documentation française, 2001, p42.

³³⁴ **Fontcuberta** Joan, *Fotografía: conceptos y procedimientos: una propuesta metodológica*, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1990, p178.

✓ Numerosos artistas, al decir de Duane Michals, presentan y crean sus obras fotográficas en secuencias. Y la narración parece ser un factor decisivo en muchas trayectorias. Por ejemplo, la corriente - no declarada - del "*Narrative Art*" consiste en la utilización sistemática de fotografías asociadas con un texto, separadas en el espacio pero ligadas por una relación mental. Influenciado por el Arte Conceptual, esa tendencia favorece la reflexión en vez de la realización del proyecto artístico y los temas tratan de vidas cotidianas y de los entornos de sus autores: se inspiran en sus recuerdos, sus viajes o sus vidas afectivas, aprovechando el modo narrativo de los textos y las fotos autobiográficas.³³⁵

Las posibilidades ofrecidas por la disposición secuencial de la fotografía son extremadamente numerosas. Desde el reportaje pasando por una cierta narración ficciosa hasta el fotomontaje, los estilos y tendencias permiten muchísimos medios de expresión. El trabajo en secuencia se halla en casi todas las etapas del proceso. La imagen fotográfica resulta de una serie de decisiones, desde la toma hasta la selección del cliché. Y es justamente esa elección - en todos los niveles - lo que determina la particularidad del medio. El cine opera en planos, en secuencias, y capta una acción entera, con un principio y un final. El fotógrafo, en cambio, tiene que elegir, y actuar en consecuencia durante la escena, seleccionando y analizando el hecho de otra manera. Su punto de vista difiere entonces del de un operador de cine. Su comportamiento es físico pero también intelectual.

³³⁵ COLAS-ADLER M. Hélène, FERRER Mathilde, et Al. *Groupes, mouvements, tendances de l'Art contemporain depuis 1945*, Paris, Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 1989.

4. La actuación del fotógrafo

4.1 Intención del fotógrafo

- 4.1.1 La fotografía de consumo.
- 4.1.2 El programa fotográfico.
- 4.1.3 Las actitudes predominantes.

En todo hecho artístico, la intención es el motivo que hace actuar. Se trata de un acto de la voluntad que determina el objetivo de una acción. Así, un fotógrafo no se comporta de la misma manera según el motivo de su trabajo y las circunstancias en las que se encuentre. En un retrato de identidad o fotografía judicial, por ejemplo, el propósito consiste en realizar una imagen objetiva representativa del rostro del personaje. Aquí no tiene lugar la idealización del sujeto, y sólo se le exige que mantenga los ojos abiertos, mirando hacia la cámara. El modelo lo acepta, a veces forzado por la autoridad policial, pero entiende fácilmente la determinación del operador, ligada al destino y al uso de aquella imagen. Otro ejemplo, otra intención, reside en el caso de la fotografía de familia. Aquí, las relaciones operador-modelo difieren debido a muchas condiciones, entre las cuales destaca el destino presumible de la imagen, así como el acto propiamente social. Resultan comportamientos muy distintos en el momento de la toma, determinados ante todo por la intención del operador y su proyecto fotográfico. En su libro *El misterio de la cámara lúcida*, el psicoanalista Serge Tisseron reflexiona acerca de aquellas conductas. En el caso de la fotografía de familia, advierte de la preponderancia de la toma fotográfica en detrimento de la imagen final.³³⁶ La intención del fotógrafo parece ligada al uso posterior de la imagen pero también a un propósito social más complejo. Intentaremos, a continuación, analizar ciertos tipos de intenciones fotográficas a fin de entender la actuación del fotógrafo.

³³⁶ **TISSERON** Serge, *Le mystère de la chambre claire*, Paris, Ed. Flammarion, 1999, p10.

4.1.1 La fotografía de consumo

La primera función popular de la fotografía consiste en perpetuar los hechos de los humanos, en su ámbito familiar o en otro grupo. Desde hace un siglo, la fotografía de boda forma parte de la ceremonia con la misma importancia que otras costumbres. El medio fotográfico acompaña la vida familiar, y la gran mayoría de las parejas poseen una cámara, con más probabilidad si tienen niños. No hacer fotos de sus hijos sería un signo de indiferencia por parte de los padres. Gracias a la fotografía, cada familia graba sus retratos y lleva su propia historia. Poco importa el ámbito artístico de aquella actividad, sino conservar esas imágenes con mucho afecto. La fotografía se hace rito de la vida familiar, con el álbum como archivo de los acontecimientos. Ayuda también a tomar posesión del espacio y este medio se desarrolla con la industria del turismo. Viajar por placer sin llevar cámara se hace anormal. Las fotografías darán las pruebas indiscutibles del viaje.

En nuestra sociedad moderna, tomar fotografías es una manera de atestiguar la experiencia vivida pero también una forma de rechazarla. Se reduce a una búsqueda de lo fotogénico, y transforma los objetos en imagen, en "*souvenir*". El viaje se convierte en pretexto para acumular fotografías mientras que la actividad fotográfica atenúa el sentimiento de desorientación producida por el desplazamiento. Frente a toda cosa destacable, la mayoría de los turistas suelen interponer la cámara entre ellos y los modelos, tomando fotografías para dar forma a la experiencia vivida. La fotografía se convierte así en un procedimiento principal para vivir las cosas, y dar una impresión de participación.³³⁷

³³⁷ SONTAG Susan, *Sur la photographie*, Paris, Ed du Seuil, 1979, pp 21-23.

Y, como menciona Susan Sontag en su libro *On Photography*, una copia fotográfica no es solamente el resultado del encuentro entre una escena y un fotógrafo. Se trata de un acontecimiento propio, con derechos de intervención en lo que acontece, de invasión o de actitud pasiva. Las intervenciones de la cámara modelan hasta nuestra manera de aprehender las situaciones. Su omnipresencia sugiere que el tiempo está hecho de acontecimientos interesantes, que merecen ser fotografiados. Facilita en cambio la impresión de que es deseable no intervenir para permitir fotografiar escenas. Una vez el suceso ha terminado, la imagen permanece, confiriéndole una importancia que no hubiera tenido de otra manera. En fotografía de conflictos, de escenas de violencia por ejemplo, mientras sobre el terreno seres humanos se matan y se destruyen, el fotógrafo queda detrás de su cámara, creando otro mundo: el mundo de la imagen. Susan Sontag estima que la fotografía es por esencia un acto de no-intervención.³³⁸

Esa actitud, pasiva en relación con el acontecimiento, parece determinada por el interés del operador en captar la imagen más objetiva posible de la escena. Cada fotógrafo puede fundamentar su manera de trabajar, sin embargo resulta evidente que la fotografía como objeto de consumo determina ciertas conductas, evidentes en todo el espectro temático desde la fotografía de turismo hasta el periodismo gráfico. La "*no-intervención*" mencionada por Sontag, forma parte de la actuación del fotógrafo, y resulta a menudo chocante en el ámbito de la fotografía de conflicto. Pero observar, mirar, grabar y atestiguar ¿serían, entonces, actos de "*no-intervención*"? Si la actitud del fotógrafo parece pasiva en el momento de la toma, su intención, es decir su proyecto general y ulterior puede ser también muy activo e "*intervencionista*".

³³⁸ SONTAG, Op. Cit. pp 24-25.

4.1.2 El programa fotográfico

El acto fotográfico, la forma de mirar, el acercamiento y los aparatos, recuerdan el comportamiento de un cazador al acecho, salvo que no persigue una presa para matarla sino para captar su imagen. El entorno del fotógrafo y su cultura le proporcionan objetos como presas, pero aquéllos, a la vez, pueden desorientarle y dificultar su búsqueda. Y esas condiciones culturales encontradas por el fotógrafo pueden ser, en cierto modo, formas negativas como resistencias.³³⁹

Además de esos factores, los programas de las cámaras determinan las posibilidades creativas. Se trata de los medios permitidos por el fabricante de la cámara, lo que el filósofo Vilém Flusser califica de "*categorías*". Son condiciones estudiadas para las circunstancias y la cultura del fotógrafo, pero no por él mismo. Así, el acecho del fotógrafo es un juego combinatorio con las "*categorías*" de la cámara, cuya estructura se traduce en la imagen realizada. El fotógrafo ajusta la cámara y queda preso del programa.

Entonces, a pesar de su libertad creativa, la elección del fotógrafo retratista está determinada por las "*categorías*" de la cámara. Mientras que en su "*libertad programada*", el operador puede inventar nuevas "*categorías*", alejándose entonces del gesto fotográfico y entrando en los "*metaprogramas*" de la industria fotográfica. En definitiva, si la cámara funciona según la intención del fotógrafo, aquella intención está ligada al programa de la cámara. De un cierto modo, el operador adapta su intención artística a las exigencias técnicas de la cámara: "*En el gesto fotográfico la cámara hace lo que quiere el fotógrafo, y el fotógrafo debe querer lo que puede hacer la cámara*".³⁴⁰

³³⁹ FLUSSER Vilém, *Una filosofía de la fotografía*, Madrid, Ed. Síntesis, 2001, p33.

³⁴⁰ FLUSSER, Op. Cit. p34.

En nuestro entorno, todos los objetos visibles pueden ser registrados. Sin embargo, sólo pueden ser grabados los objetos fotografiables según lo previsto en los programas de las cámaras. Además, todo objeto debe ser traducido a una situación antes de ser registrado por la cámara. Entonces, aunque la elección del objeto fotográfico sea libre, queda ligada al programa del aparato. El fotógrafo puede fabricar imágenes artísticas, científicas o políticas, siguiendo criterios plásticos o ideológicos, sin embargo sus criterios permanecen sujetos al programa del aparato. Y para elegir categorías del aparato, tendrá que emplear la cámara, adoptando gestos técnicos o especialmente conceptuales. Solo podrá realizar imágenes artísticas, científicas o políticas si tiene conceptos de arte, ciencia o política. Sin esos conocimientos no puede traducir aquellas nociones en imágenes, porque - según Flusser - no existe ninguna fotografía ingenua, desprovista de conceptos. La fotografía es una imagen de conceptos, y todos los criterios del fotógrafo están previstos como conceptos en el programa de la cámara.³⁴¹

La imagen fotográfica resulta entonces de la mezcla entre parámetros culturales del fotógrafo y parámetros técnicos ligados a la cámara. Y como las posibilidades de los programas son prácticamente inagotables y abarcan un campo aún más amplio que la imaginación de los fotógrafos, a su vez, algunas partes de los programas quedan muy exploradas y explotadas, dando imágenes redundantes con poco interés. En el caso del retrato de familia, por ejemplo, el acto repetitivo y "ritualizado" del operador, deja campo libre al programa de la cámara. Aquí, las elecciones y libertades técnicas quedan controladas por el fabricante del aparato.

En otros campos fotográficos, el operador indaga las posibilidades de la cámara y busca realizar imágenes originales. Sin embargo, como posibilidades realizables, el mundo y el programa del aparato no son más que "*condiciones de la imagen*". En el

³⁴¹ FLUSSER, Op. Cit. p35.

fondo, el fotógrafo quiere fabricar situaciones que no han existido nunca, pero no las busca afuera en el mundo - mero pretexto para las situaciones que trata de fabricar - sino que las busca entre las posibilidades de la cámara. Así, según Flusser, la fotografía supera la distinción tradicional entre el realismo y el idealismo: *"no es real el mundo de afuera ni el concepto incluido en el programa del aparato; solamente es real la fotografía"*.³⁴²

En el acto fotográfico, el operador resuelve toda una serie de obstáculos gracias a varias posibilidades creativas: elección de plano, de punto de vista, etc. Frente a esos obstáculos, el operador estudia cómo ajustar su cámara, aunque en las cámaras automáticas el sistema electrónico pueda resolver parte de aquellas elecciones. Flusser opina que la búsqueda del fotógrafo, su duda, consiste en una serie de decisiones cuantitativas más que cualitativas. La práctica del fotógrafo depende de un programa, y aunque crea actuar en contra de ese programa, sólo puede actuar conforme a él.³⁴³

Finalmente, en el gesto fotográfico, la elección del momento del disparo resulta ser la última de una serie de decisiones. Entonces, ninguna decisión sería realmente *"decisiva"*, sino parte de una serie. El gesto fotográfico es un movimiento de caza que mezcla al fotógrafo y su aparato en una función indivisible. Persigue nuevas situaciones, jamás vistas, cosas improbables e informaciones. La estructura de su gesto es una sucesión de decisiones, estructura más cuantitativa que cualitativa.³⁴⁴

Parece evidente, como hemos mencionado anteriormente (véase p.274), la importancia de la secuencia en el acto fotográfico. Recordamos sin embargo, la definición del *momento decisivo* según Cartier-Bresson: sin aquella decisión - el acto de disparar - no existe ninguna fotografía. La culminación de la secuencia conserva su importancia, pero también puede ser negada o modificada en el proceso de selección de la copia.

³⁴² FLUSSER, Op. Cit. p36.

³⁴³ FLUSSER, Op. Cit. p37.

³⁴⁴ FLUSSER, Op. Cit. p38..

4.1.3 Las actitudes predominantes

En la realización de una imagen fotográfica, intervienen obligatoriamente ciertas acciones materiales además del comportamiento o disposición de ánimo tanto por parte del fotógrafo como del modelo. Desde la decisión y el comienzo de la intervención material, toda la obra resultante queda determinada por la actitud del individuo. Pero una actitud no es solamente la disposición esporádica del ánimo ante una acción simple - pasiva, activa, entusiasta o indiferente - o ante un hecho, sino también una muestra de constantes psicológicas: Intervienen también la sensibilidad del fotógrafo, su capacidad, sus preferencias, y su intención, expresadas en su producción fotográfica. A partir del estudio de las influencias predominantes, Joan Costa propone cuatro actitudes generales adoptadas por el fotógrafo.³⁴⁵ Seguimos su clasificación en nuestro estudio de intenciones fotográficas. Entendemos que la actitud del fotógrafo resulta de su intención, en correlación con sus influencias y el destino de la imagen final.

- La actitud imitativa: Influenciado por grandes obras y objetos culturales, el fotógrafo trata de repetir lo que otros fotógrafos han hecho antes. El peligro de aquella actitud reside en la redundancia y superficialidad de sus obras: En oposición al original, la producción fotográfica simplemente imitativa puede considerarse como un subproducto.

En el ámbito del retrato fotográfico, aquella actitud correspondería al tipo de imágenes realizadas por aficionados. El retrato de familia, pero también el retrato en viaje, la fotografía de recuerdo, pueden ser campos idóneos para reproducir técnicas y actitudes ampliamente divulgadas anteriormente. Naturalmente, tal comportamiento

³⁴⁵ **COSTA** Joan, *El lenguaje fotográfico*, Madrid, Ibérico Europa de Ediciones S.A., 1977, p45.

puede encontrarse en muchos más niveles fotográficos. Además, puede considerarse el hecho de que todo operador, aunque sea creativo, queda influenciado por las imágenes vistas anteriormente. Innovar consiste en superar esquemas y estilos, siendo el operador consciente de la evolución fotográfica. Así, la imitación forma parte de la conducta de todo tipo de fotógrafo, y no exclusivamente del aficionado. En el retrato de identidad, por ejemplo, o especialmente judicial, la imitación es incluso una obligación: permite la comparación y evaluación de las diferentes copias.

- La actitud reproductora: El fotógrafo registra fiel y objetivamente el objeto constitutivo del mensaje. Sea cual sea el modelo, un personaje famoso, un acontecimiento, una obra de arte, un fenómeno natural o monumento histórico, la actitud reproductora comporta un sentido documentalista y queda determinada por hechos y situaciones de la realidad exterior. En ella importa el detalle, la literalidad y la búsqueda de identidad de lo fotografiado. A veces, en la obtención de ciertas imágenes, el mérito del fotógrafo viene del hecho de "estar allí" en el instante de producirse el acontecimiento y reproducirlo.³⁴⁶

El retrato *objetivista* resultaría de la actitud reproductora. El caso extremo sería la fotografía de identidad o judicial - mencionada anteriormente -, pero también todo tipo de retrato realizado con intención testimonial; el retrato hecho por un reportero, por ejemplo. La actitud reproductora puede encontrarse también en una búsqueda artística: los retratos objetivistas de August Sander resultan de una voluntad documentalista, con criterios propios del estilo de la *Nueva Objetividad* - movimiento artístico en vigor en la primera mitad del siglo XX -. Hoy en día, y en este tipo de actitud, podríamos encontrar muchos más ejemplos significativos, aunque muy diferentes desde las obras de Nan Goldin hasta Sebastião Salgado, etc.

³⁴⁶ COSTA, Op. Cit. p46.

- La actitud creativa: Opuesta a la imitación y a la reproductividad, es la disposición a innovar. En vez de polarizarse hacia los modelos externos y ajustarse a ellos, aquí el fotógrafo les somete a su facultad individual por la innovación. Como concepto, la creatividad resalta los caracteres más subjetivos de la actitud del fotógrafo. Supone un "*campo de libertad*" en el ajuste del individuo a su medio y al sistema de valores establecidos, introduciendo formas nuevas en el mundo, es decir mensajes originales.³⁴⁷

El retrato *subjetivista* suele resultar de una actitud creativa. En ese caso, el modelo está considerado como mero objeto a partir del cual el artista realiza su creación personal. Aquí, no considera el realismo y tampoco la objetividad de la representación del sujeto. El operador puede entonces intervenir en la modificación del entorno del modelo, en el decorado fotográfico, y pedirle que pose según sus propias indicaciones. Así, el fotógrafo retratista dispone de ciertos "*beneficios fotográficos*": puede pedir al modelo que repita su acción, que adopte una actitud específica, bajo el pretexto de una imagen fotográfica. Existen múltiples "*beneficios*" alrededor de la relación que el operador establece con el mundo y sus modelos.³⁴⁸

- La actitud experimental: Es una forma particular de la creatividad, la cual no siempre es de carácter intuitivo. Implica un gusto por la búsqueda, y queda estrechamente vinculada a la técnica, mientras que la creatividad intuitiva queda más directamente ligada a la respuesta espontánea del individuo al estímulo percibido. La actitud experimental opera en la abstracción y a menudo el hallazgo técnico se instaura como mensaje.

³⁴⁷ COSTA, Op. Cit. p47.

³⁴⁸ TISSERON Serge, *Le mystère de la chambre claire*, Paris, Ed. Flammarion, 1999, p14.

Existen múltiples trayectorias innovadoras en todos los estilos fotográficos. Y además de las abstracciones, podemos evocar al autorretrato como actitud experimental. Aquí, el operador observa su propio cuerpo e investiga desde varios puntos de vista diferentes: es sucesivamente modelo, operador y espectador del retrato. La experimentación reside en la evaluación de su obra pero también en el descubrimiento de su propio cuerpo a través de la máquina fotográfica. Así, en el autorretrato, el artista propone a los demás espectadores una investigación comportamental, como una especie de desnudo psicológico.

Sin embargo, en la práctica fotográfica, esas cuatro actitudes básicas se presentan escasamente separadas, si no entremezcladas. Son actitudes dominantes, y no factores absolutos en las actitudes del fotógrafo. La intención, así que el proyecto imaginado, orientan la conducta y a veces la ética del fotógrafo. Un reportero queda limitado en su proyecto por las condiciones definidas por la obtención de un documento. Mientras que un fotógrafo retratista dispone de un campo de libertad en el que desarrolla su creatividad. En cada tendencia surgen también influencias, admitidas y apreciadas por el espectador mientras entienda la finalidad del proyecto.

La intención general del fotógrafo retratista provoca su comportamiento en el momento de la toma, y a la vez, determina el resultado final. La "*foto documento*" sería el producto de la actitud reproductora, en la que predomina el objeto final. La "*foto arte*", en la que predomina la originalidad del sujeto, resultaría de la actitud creativa. Y la "*foto lenguaje*", en la que predomina la componente técnica, sería producto de la actitud experimental.³⁴⁹

³⁴⁹ COSTA Joan, *El lenguaje fotográfico*, Madrid, Ibérico Europa de Ediciones S.A., 1977, p48.

✓ Al Considerar la diversidad de las intenciones fotográficas, seguimos las ideas de Susan Sontag cuando afirma que la fotografía no es solamente el resultado del encuentro entre un fotógrafo y una escena. Es un acontecimiento propio, con derecho de intervención en lo que acontece, o bien una actitud pasiva. Tomar fotografías puede ser una manera de atestiguar la experiencia vivida - la foto turística o de familia - y puede ser un testimonio o incluso una prueba. Pero el proceso implica siempre una cámara, un operador, además del modelo, y notaremos que la presencia manifiesta del fotógrafo puede influir en el acontecimiento con sujetos vivos. Lo puede acelerar o ralentizar, incluso provocarlo o pararlo. Aunque lo parezca, el fotógrafo no es totalmente pasivo: su testimonio puede interponerse en la escena observada. El operador puede ser considerado diferentemente según su poder, su posición y según la intención de su proyecto. El modelo, consciente de ser observado, gestiona ese factor según su deseo, en una pérdida de espontaneidad y cambio de actitud. La "*fotografía robada*" puede captar expresiones o situaciones exclusivas, pero a costa de cambios técnicos - uso de teleobjetivos - y una sensación de intimidad robada transmitida al espectador. En ese punto observamos cómo en la imagen final queda el reflejo de la situación de comunicación entre todas las partes de una escena. En el momento de la toma, el fotógrafo efectúa una interpretación visual del modelo, pero además, por los medios empleados, habla también de él mismo y de sus intenciones, de su ética e incluso de su cultura.

4.2 El fotógrafo observador

- 4.2.1 El fotógrafo testigo.
- 4.2.2 El cuerpo del modelo.
- 4.2.3 Observación del actor-modelo.
- 4.2.4 Expresión e imaginación del modelo.
- 4.2.5 El estado receptivo del fotógrafo.

La observación es el concepto básico de la fotografía. El examen atento de una escena, de un modelo, por parte del operador, conduce a un registro e interpretación del motivo. Sin embargo, mirar no es un acto pasivo. Implica una toma de conciencia por parte del modelo; también una reacción suya, debido al juicio, incluso involuntario, expresado por la mirada del observador. Así, en la fotografía de retrato, el operador se enfrenta a la comunicación natural y a menudo imprescindible con el sujeto de su imagen. Incluso la postura y el movimiento del cuerpo, los gestos, la expresión del rostro y de la mirada, las sensaciones táctiles y olfativas son elementos de comunicación no verbal. Sabemos que además del idioma, el hombre dispone de un lenguaje corporal para expresarse y relacionarse con su entorno; herramientas corporales empleadas en todo tipo de relación humana. La observación del fotógrafo puede verse afectada por todos esos elementos, hasta implicar al operador en la escena fotografiada. Según su intención, el fotógrafo dispone de su cuerpo para conseguir una cierta situación, un cierto ambiente, una expresión del sujeto, y finalmente captar la imagen deseada. También puede ser más discreto, menos presente a los ojos del modelo, para favorecer su capacidad de observación. Sus sentidos son las herramientas de su arte y su actitud física es decisiva en el proceso fotográfico.

Al contemplar una copia, según la fotógrafa norteamericana Diane Arbus, el espectador recuerda siempre la presencia del fotógrafo. Efectivamente, solemos imaginar los acontecimientos anteriores al instante del disparo: el desplazamiento del artista hasta el lugar de toma, su interacción probable con el modelo, etc. Con mucha probabilidad éste habrá detectado la presencia del fotógrafo, y una cierta comunicación se habrá establecido; relación próxima a la dirección de actores en cine pero también interacción diferente, o particular, en el retrato y la fotografía documental. Como si el comportamiento del artista se reflejara en la imagen final, dejando la huella de una improvisación más o menos controlada, y registrando un momento irrepetible.

4.2.1 El fotógrafo testigo

La norma establecida por la prensa consiste en acreditar lo que representa una imagen fotográfica: disposición de una escena y presencia del fotógrafo. El entusiasmo para los medios difusores de imágenes fotográficas se basa en ese doble poder de atestiguar lo que ha tenido lugar y quién estaba allí. También, para que los lectores tengan la impresión de estar en el corazón del acontecimiento que no han vivido, las revistas ilustradas, desde los años 30, han empleado a fotógrafos dispuestos a enfrentarse a los hechos más peligrosos. Arriesgando sus vidas, esos reporteros han descubierto también un desfase entre la crueldad, la violencia del mundo y las representaciones propuestas: los clichés tomados no responden siempre a las miradas de los lectores, a sus deseos, a lo que el público quiere o no ver.

En situaciones de conflicto, resulta difícil permanecer neutro para un fotógrafo, el cual, a pesar de la aparente pasividad de su acto, tiene que elegir su campo. Un ejemplo famoso es el de Robert Capa, involucrándose como autor en la guerra civil española. El carácter denunciador y contestatario de su trayectoria es la garantía de

lealtad del fotógrafo frente a los rostros fotografiados. El reportero que se abstuviere de tomar partido deberá asumir lo que su presencia desencadena. Pero, bajo el aspecto de objetividad, su comportamiento puede vacilar entre no-asistencia y manipulación o utilización por parte de interventores políticos con intereses en los conflictos.

El poder de atestiguar de la fotografía es, además, claramente limitado. A falta de testimonios humanos que habitualmente la acompañan, la imagen sola manifestaría un estado de hecho poco definido en el tiempo y el espacio. El poder de atestiguar el lugar, la hora y las circunstancias de una fotografía a la que damos crédito proviene ante todo del testimonio y la buena fe del fotógrafo. En el ámbito de la fotografía de acontecimientos, el poder de testimonio de un cliché se formularía así: la fotografía sólo autentifica la confrontación de testimonios humanos.³⁵⁰

La capacidad de reacción frente a imágenes mostrando el sufrimiento del prójimo parece limitada. La toma fotográfica tiene eso de "*sensacional*" que no restituye los actos tal como los reciben los sentidos. Las fotografías no permiten asimilar instantáneamente la experiencia de los protagonistas de una toma. No formulan una respuesta adaptada a las exacciones que denuncian, a pesar de que puedan alertar de las conciencias acerca de ese tema.³⁵¹

En el siglo XX, las imágenes de naturaleza fotográfica han colmado las esperanzas de los espectadores hasta reemplazar en cierta manera a sus ojos en la apreciación de la realidad, a la que asistimos sólo mediante páginas o pantallas interpuestas. Además, los medios de comunicación de masas presentan a las imágenes como signos impuestos de una atención colectiva: aquel que no se refiriera a ello sería excluido de la colectividad. Progresivamente, cada uno se ha construido, en el lenguaje de los signos fotográficos, una visión personal e indirecta de la historia

³⁵⁰ **FRIZOT** Michel, DE VEIGY Cédric, *Photographier*, Paris, La documentation française, 2001, p44.

³⁵¹ **FRIZOT**, Op. Cit. p46.

humana. Es ante todo en las revistas de gran tirada donde han aparecido las imágenes que constituyen el fondo común de nuestro imaginario histórico y de nuestra memoria colectiva.

Para el historiador Michel Frizot, las fotografías no son imágenes reales, falsas, simbólicas o naturales: son el resultado preciso de operaciones técnicas cuyas circunstancias son históricas y las motivaciones, humanas. Sólo el conocimiento de los parámetros y de las intenciones de su fabricación permite aprehender pertinazmente los acontecimientos inscritos. Porque para cada cliché hizo falta que alguien sostuviera una cámara y mantuviera un punto de vista; con autoridad o desconcierto, con voluntad u oportunidad, con discernimiento o ceguera.³⁵²

4.2.2 El cuerpo del modelo

Como elemento fundamental del retrato, el cuerpo del modelo estimula al fotógrafo en un proceso que implica tanto al personaje mirado como al observador. El cuerpo humano, por diversos aspectos, con sus movimientos, sus gestos, la forma y la ropa que lleva, produce una imagen que la persona propone a los demás, y produce también la imagen que se da de ella misma. Los demás se reconocen en ese cuerpo y sólo se reconocen en él, con diversas sensaciones y deseos. El cuerpo es el lugar de la identidad de cada uno y es el lugar del "otro", sin excluir juicios de belleza o fealdad, buena formación o adaptación, etc. Pero queda claro que sin cuerpo, al menos mientras dura la vida, no hay ser presente y no hay sujeto. Además, cada uno siempre es el "otro" de alguien, y también sujeto de sí mismo.³⁵³ El "otro" es ese sujeto que no somos, pero al que nosotros, igual que el fotógrafo, nos referimos sin

³⁵² FRIZOT, Op. Cit. p48.

³⁵³ CASTETS Bruno, *El cuerpo del otro*, in ALONSO-FERNANDEZ, Francisco, *Cuerpo y comunicación*, Madrid, Ed. Pirámide, 1982, p57.

cesar. Frente a su modelo, el operador es entonces una persona crítica frente a un cuerpo humano. Mientras considera y observa la persona retratada, él mismo reflexiona sobre su propio cuerpo.

El cuerpo es entonces el lugar de la identidad del sujeto, y a la vez el lugar de la identidad de la persona ajena, y se reconocen mutuamente como en un espejo. El "otro" es a lo que se refiere cada uno durante la vida, ya sea al que amamos, al que odiamos, al que copiamos o del que desconfiamos. La visión personal de nuestro cuerpo queda impregnada por los cuerpos de los demás. Hacemos siempre comparaciones, como por ejemplo una mujer que dice: "*Ella es más o menos guapa que yo, es más o menos delgada que yo*". El hombre dice: "*Él es más alto o más bajo que yo, es más o menos fuerte que yo*". Por esas comparaciones nos modelamos de algún modo, y fabricamos nuestras propias imágenes desde la idea que sacamos de ellas. Eso forma parte de la identificación porque no existe imagen de uno mismo sin imagen del tercero, al cual uno se refiere para constituir una identidad propia. El "otro" no sólo es importante porque reconoce al individuo y al hacerlo le confiere su identidad, sino porque le ofrece un lugar de referencia. ³⁵⁴

El cuerpo es una forma en movimiento, agradable o desagradable en sí, pero se expresa también con sus gestos, sus actitudes o su mímica. Por esa razón, personas poco favorecidas pueden parecer atractivas y, al contrario, personas guapas resultan feas. ³⁵⁵

La aceptación del cuerpo tal como es, resulta a veces difícil para el ser humano por culpa de problemas múltiples y numerosos. Así, el acto fotográfico puede acentuar un conflicto psicológico perceptible en el modelo. Su experiencia o, al contrario, su timidez pueden ser factores decisivos en el retrato, pero el oficio del artista posee aquella comprensión espiritual del problema que le permite actuar y crear

³⁵⁴ CASTETS, *ibidem*.

³⁵⁵ CASTETS, *Op. Cit.* p58.

de acuerdo con su sensibilidad. Sin actuar como un verdadero psicólogo, el operador experimentado sabe sin embargo tranquilizar a su modelo, idealizarlo y ayudarlo a aceptar su propio cuerpo durante el tiempo de una toma fotográfica.

Pero el fotógrafo retratista considera ante todo el cuerpo de su modelo en función de su proyecto. Para efectuar un retrato idealizado, puede aislar formas y aprovechar el cuerpo del modelo como materia creativa. Podemos observarlo en los retratos de Ralph Gibson, quien comenta: *"Lo que me interesa, es producir formas truncadas en relación con la imagen y la composición, formas preferentemente luminosas. No me interesan las siluetas enteras. Quiero abstraer formas."*³⁵⁶

Así, entendemos que el proyecto fotográfico determina también el tratamiento reservado al cuerpo del modelo: desde simple objeto en el caso de la fotografía antropométrica, hasta persona especialmente mimada en el retrato clásico, pasando por amigos del fotógrafo en proyectos más narrativos. Resulta evidente que una fotógrafa como Nan Goldin - quien comparte a veces la vida de sus modelos - no adopta el mismo comportamiento con ellos que un operador cumpliendo una imagen de identificación judicial. Cada uno considera el cuerpo del modelo desde puntos de vista, intenciones y circunstancias distintas.

Podemos observar diferentes tratamientos de la imagen del modelo según el género fotográfico. En la imagen de desnudo, el cuerpo se parece más a un objeto plástico al servicio de la creatividad del operador. En cambio, en el retrato - especialmente el "clásico" -, la personalidad del modelo queda reflejada, y el espectador lo considera como persona. Además, ese tratamiento del cuerpo del modelo se puede reflejar también en la fragmentación de la imagen: la elección de un tipo de plano, en particular el primer plano, puede transformar la visión del cuerpo propuesta por el artista. Esa fragmentación, el uso del detalle y del primer plano nos

³⁵⁶ EWING William A. *Le corps, œuvres photographiques sur la forme humaine*, Paris, Ed. Assouline, p32.

envía al género cinematográfico, con la técnica del montaje. Sin embargo, para un fotógrafo retratista, la división del cuerpo del modelo en partes, a veces muy pequeñas, provoca un importante cambio de intención del proyecto.³⁵⁷

4.2.3 Observación del actor-modelo

Si el modelo estimula interés por su fisionomía, se trata también de una persona humana, animada y que se expresa por sus movimientos, sus posturas y gestos. Así, el modelo de un retrato fotográfico se parece a un actor - a veces involuntario - ya que el proceso presenta las características de una escena cinematográfica. El estudio de aquella actuación resulta interesante para el operador en su proyecto. Sabemos que actuar se da en todo ser humano. Éste es expresivo por naturaleza, pero el actor, el modelo, es un instrumento que pone atención. Sin referirse a la fuerza de expresión, a la energía, o a algo llamativo, la expresividad es una parte fundamental del ser humano, y por tanto del modelo. Su grado difiere según la persona y también según su personalidad o su talento. El modelo conlleva una cierta inspiración y como parte fundamental del retrato, ése es un elemento muy creativo, con decisión y propuestas específicas.

Crear, para un artista, consiste en poner en marcha la imaginación. En muchos artistas, la inspiración puede ser espontánea, incluso accidental. Pueden esperarla, o volver a captarla corrigiendo lo que ya han hecho. Afortunadamente, el ser humano está hecho de forma que siente la necesidad natural de repetir movimientos corporales. Quiere repetir y se dispone a ello pero, por desgracia, la segunda vez hace fríamente - o mecánicamente - lo que la primera hizo por impulso.³⁵⁸ Los actores de teatro no sólo necesitan repetir, sino que procuran renovar el impulso. En cambio, el modelo de

³⁵⁷ EWING, Op. Cit. p32.

³⁵⁸ HETHMON Robert H. *El método del Actors Studio*, Madrid, Ed. Fundamentos, 1972, p58.

un retrato fotográfico no se considera actor. Aceptan repetir acciones, pero sin tener conciencia de la pérdida de naturalidad, o de aquel impulso tan interesante. Así, la repetición tan benéfica para el actor, puede resultar catastrófica para un modelo fotográfico.

El modelo, como el actor, debe creer completamente en lo que piensa y hace en su actuación. Una gran cantidad de trabajo rutinario consiste meramente en encontrar sustitutos a esa fe y creencia. En su obra *El método del Actor's Studio*, Robert Hethmon expone la formación que ha hecho Lee Strasberg del famoso método de Stanislavski, descubriendo sus aportaciones personales. Toda la búsqueda de Stanislavski, todo el propósito del *Método del Actor's Studio*, es encontrar la forma de poner en marcha, en cada actor, el proceso creativo para emplear en el escenario gran cantidad de las cosas que aquellos intérpretes saben inconscientemente.³⁵⁹

Por ejemplo, la multiplicación de gestos puede ser negativa para la expresión del actor. Y la mejor condición de transmisión de sus caracteres puede conseguirse al desembarazarse de todos los gestos superfluos. Los movimientos sin contención, por naturales que puedan parecer, no hacen más que emborronar el trazo del personaje, y convierten su actuación en confusa, monótona y falta de control. De esa manera, todos los actores y modelos deben ser capaces de sujetar las riendas de sus gestos de manera que los tengan siempre bajo control en lugar de estar controlados por ellos.³⁶⁰

Un uso excesivo del gesto disuelve a un personaje. Un gesto por sí mismo, un movimiento libre que no exprese una acción íntimamente ligada al papel del actor - o del modelo - no es imprescindible salvo en casos especiales. El simple uso de un gesto no resulta suficiente para expresar ni el espíritu interno de un personaje ni su línea de acción principal.³⁶¹ Además de los gestos, los modelos hacen una multitud de

³⁵⁹ HETHMON, Op. Cit. pp 59-60.

³⁶⁰ STANISLAVSKI Konstantin Sergueevich, *La construcción del personaje*, Madrid, Alianza, 1999, pp 96-97.

³⁶¹ STANISLAVSKI, Op. Cit. p98.

movimientos involuntarios, tal vez en reacción al proceso de la toma fotográfica. Por tanto, la contención o la eliminación de los gestos es de una importancia especial en el campo de la caracterización. Sin embargo, el retrato fotográfico no suele pedir una actuación especial al modelo, sino que desempeñe su propio papel y se manifieste tal como es. La experiencia muestra que los modelos inexpertos adoptan un papel diferente a su personalidad, en una forma de esconderse inconscientemente. Entonces, si un modelo no puede dissociarse de aquella máscara en su concepto, debe por lo menos minimizar externamente los movimientos característicos de ese personaje ficticio. La contención es en este caso una gran ayuda.

Para luchar contra la tensión, el trabajo de todo intérprete se basa en la relajación. Stanislavski consideró al descanso como auténtica actividad profesional para el actor, lo que determina la calidad de su expresividad, y puso énfasis especial en ello como primera etapa esencial en casi todo trabajo teatral. Sin relajación, se deforma gran parte del trabajo del actor - y del modelo -, quien no consigue lograr una auténtica relación entre lo que está pensando y lo que debería expresar.³⁶² Generalmente, es la experiencia del fotógrafo retratista lo que le permite observar el grado de tensión de su modelo. Conforme a su estilo o su manera de actuar, podrá ayudar al modelo a relajarse y eventualmente darle indicaciones para posar.

4.2.4 Expresión e imaginación del modelo

Al comparar el modelo fotográfico con un actor, le consideramos como persona activa, y por tanto muy creativa. Al actuar - según Lee Strasberg - la imaginación presenta tres aspectos: impulsos, creencia y concentración. En su origen, el impulso puede ser consciente o inconsciente pero carece de valor sin una creencia, que

³⁶² **HETHMON** Robert H. *El método del Actors Studio*, Madrid, Ed. Fundamentos, 1972, p64.

consiste en la fe de la persona en lo que está haciendo y sintiendo. Un actor con voluntad y creencia suficiente se encuentra normalmente concentrado - resultado del impulso y de la creencia -. En fotografía, el operador puede adaptar su conducta y búsqueda creativa al tipo de modelo disponible. Un actor con facilidades expresivas facilita la tarea del operador. En cambio un modelo con problemas por dejarse fotografiar, solicita las capacidades psicológicas del fotógrafo para ayudarlo. Resultan determinantes, sin embargo, la intención del retratista y su voluntad o facilidad de adaptación al sujeto. El modelo es la materia prima del fotógrafo retratista. Su imaginación, su propuesta, son también creativas, y estimulan al artista. Preparar al modelo a estar auténticamente imaginativo incluye la facultad del operador a dejarse sorprender y captar lo imprevisto. El retrato fotográfico es entonces un intercambio entre operador y modelo, relación a veces desequilibrada según los proyectos y estilos.

Entendemos también que, en el retrato fotográfico, la concentración es un requisito esencial en la técnica del modelo para evitar la tensión involuntaria. Así, la importancia del relajamiento y la concentración son los dos primeros factores determinantes de la imagen del personaje. La relajación despierta la confianza del modelo y su sentido de libertad, y por tanto, libera su espíritu creativo. Además, es importante que el modelo tenga cosas concretas en las que concentrarse, pues la concentración no puede ser abstracta. Reflexionar implica un objeto interesante para la persona retratada, que le procura seguridad y facilita su libre expresión.³⁶³

La inexpresividad y el "*cliché*" representan graves problemas cuando el modelo se encuentra inconscientemente bloqueado, e inhibido. Todo el trabajo consiste en encontrar medios para inducir a la persona retratada a expresarse. Puesto que la expresividad es cualidad inherente al ser humano, es probable que la inhibición no resulte de una mera falta de expresión, sino de un bloqueo de emociones que la

³⁶³ HETHMON, Op, Cit, p72.

persona necesita y desea dejar salir, pero sin éxito. De aquella situación derivan posibles tensiones y frustraciones. Un actor puede entonces tratar de vencer el bloqueo a la fuerza, lo que a menudo contribuye a una distorsión y mayor frustración. Pero esta obstrucción no se alivia solamente al quitar los obstáculos o al mantenerlos alejados, sino destruyendo el origen de esta dificultad. Otras veces, la solución se encuentra al dejar que el actor o modelo descanse y se relaje.³⁶⁴

Por otra parte, la observación del tiempo, o de las acciones que se desarrollan en un momento determinado, puede ser una gran alianza del operador. Nuestras acciones, nuestras palabras, se desarrollan con una cierta duración. En el proceso de la acción, el modelo llena el tiempo con una gran variedad de movimientos, intercalados con pausas de inactividad. Este momento se compone de instantes de cualquier duración imaginable, dividiendo el tiempo en partes diversas. Son posibles innumerables permutaciones, combinaciones y agrupamientos. La observación del "*tempo-ritmo*" - estudio del movimiento empleado por Stanislavski - consiste en descubrir y extraer de la acción las propias líneas de velocidad, de movimiento y de experiencia afectiva representadas en una escena.³⁶⁵ El trabajo del fotógrafo-observador consiste entonces en analizar la evolución de su personaje, y así captar indicios de su personalidad a través de su comportamiento. La fotografía dispone de un lenguaje propio para transmitir la evolución del tiempo. La fidelidad de su expresión depende entonces del talento y de la voluntad del creador.

Referente al encanto, o expresión natural del ser humano, algún modelo parece fascinante por sí mismo, provocando el entusiasmo del observador. Es un atractivo inexplicable que transforma incluso las deficiencias, los defectos, en cualidades positivas. Sin embargo, ese atractivo puede no mostrarse en la vida real, y en cambio aparecer en la copia fotográfica. Esta facultad es habitualmente llamada "*fotogenia*" en

³⁶⁴ HETHMON, Op. Cit. pp 200-201.

³⁶⁵ STANISLAVSKI Konstantin Sergueevich, *La construcción del personaje*, Madrid, Alianza, 1999, pp 219-220.

el ámbito del cine, y "*atractivo escénico*" en el ámbito del teatro. Esta aptitud residente en los rasgos del modelo captados por la película, fue definida por el filósofo Edgar Morin como cualidad propia del cinematógrafo. Citando a J. Epstein, determina como fotogénico "*todo lo que es valorizado en alto grado por la reproducción cinematográfica*". En su obra, *El cine o el hombre imaginario*, Edgar Morin incluye en esta observación también a la imagen fotográfica, y en él hace ver que la fotogenia revela un cambio entre imagen humana e imagen fotográfica del modelo.³⁶⁶

Hay también modelos, que poseen otra variedad de fotogenia. A diferencia del primer tipo, no tienen que mostrarse tal como son, porque bajo ese aspecto están desprovistos de la capacidad de atraer. Y, sin embargo, no tienen más que disfrazarse un poco, maquillarse, y ocultar su propia personalidad para ejercer un enorme magnetismo escénico. La atracción es estimulada aquí por un encanto creado artísticamente. El tercer tipo de modelo sería el desprovisto de fotogenia y que además, en la imagen fotográfica, no transmite expresividad a pesar de cualquier tipo de disfraz o maquillaje. Y sin embargo, puede parecer muy atractivo en la vida real. Son modelos poco favorecidos por la naturaleza, pero esta consideración no afecta tanto al fotógrafo retratista. Su oficio no consiste obligatoriamente en idealizar o embellecer al modelo. Esta consideración depende de su proyecto, y especialmente del tipo de retrato producido. Evidentemente, el operador puede plantearse la búsqueda de algún método para desarrollar un cierto atractivo aun cuando el modelo no lo tenga. Lo puede conseguir no tanto por la invención de un atractivo como por la atenuación de los defectos presumidos. La solución pertenece también al modelo por su comportamiento, y requiere aquí una gran atención por parte del fotógrafo. Ayudar a un modelo a expresarse viene de la profunda comprensión del carácter individual del momento creativo. El operador puede establecer un proceso de ensayo o creación de

³⁶⁶ MORIN Edgar, *El cine o el hombre imaginario*, Barcelona, Ed. Seix Barral, 1972, p23.

un papel con bastante facilidad. Su experiencia y las rutinas conocidas pueden guiarle en su oficio. Pero todos los procesos son inútiles si no incluyen la imaginación del modelo en cada momento de la investigación, del ensayo y de la toma fotográfica. La imaginación del modelo puede ser observada, y aprovechada.

Además de sus gestos corporales, la mirada del modelo representa un factor decisivo de su expresión. La fotografía tiene la posibilidad, el poder, de dejar al modelo mirar directamente a la cámara - en oposición al cine, donde lo prohíbe la ficción -. Pero a veces parece que el sujeto mira sin ver, y que la fotografía separa la atención de la percepción, como un "*acto de pensamiento sin pensamiento*". La mirada parece ligada a algo interior en la persona retratada. Y por su facultad expresiva, la mirada siempre ha fascinado e intrigado. Hemos explicado en el capítulo 2 (véase página 196) cómo el órgano de la visión permitía expresar emociones. Y la importancia de la mirada parece hallarse en algo más metafísico propio del ser humano.

En su obra *El Ser y la Nada*, Jean-Paul Sartre considera a la mirada como algo más que dos ojos mirando algo. Para él, el ojo no es solamente un órgano sensible sino el soporte de la visión. Mirar implica al ser observado, quien a su vez se considera visto. Además, Sartre pretende que el ser humano no puede percibir e imaginar al mismo tiempo. Debe ser una acción u otra. Y no podemos percibir el mundo y entender a la vez que una mirada se nos fija. Así: "*percibir es mirar, y captar una mirada no es aprehender un objeto-mirada en el mundo (a menos que esta mirada no se nos fije), es tomar consciencia de ser mirado.*"³⁶⁷

Por tanto, la mirada preocupa al fotógrafo retratista tanto como al modelo. Ella forma parte del retrato y orienta el desarrollo de la toma, pero repercute hasta en las miradas de los espectadores de la fotografía. Es lo que entiende el modelo: ser

³⁶⁷ SARTRE Jean-Paul, *L'être et le néant, essai d'ontologie phénoménologique*, Paris, Gallimard, 1943, pp 297-298.

observado por un testigo y por los lectores de la copia fotográfica. Entonces, la pose en sí misma fundamenta la naturaleza de la fotografía. Es en aquel momento en el que el modelo se desenvuelve, se expresa y participa en el acto fotográfico. Así comenta Roland Barthes en *La cámara lúcida*:

"Importa poco la duración física de dicha pose; incluso si el tiempo ha sido de una millonésima de segundo (...) ha habido siempre pose, pues la pose no es, no constituye aquí una actitud del blanco, como tampoco es una técnica del Operator, sino el término de una "intención" de lectura: al mirar una foto incluyo fatalmente en mi mirada el pensamiento de aquel instante, por breve que fuese, en que una cosa real se encontró ante el ojo. Imputo la inmovilidad de la foto presente a la toma pasada, y esta detención es lo que constituye la pose". ³⁶⁸

4.2.5 El estado receptivo del fotógrafo

El trabajo del fotógrafo consiste en extraer del medio en el que se encuentra, elementos que puedan parecer perceptibles y transformables en imagen fotográfica. Así, extraer del mundo visual la poesía dispersa que contiene es el papel que le corresponde al fotógrafo, ya que su cámara le da el prodigioso poder de fijar lo que quiere del mundo exterior, en el momento mismo en el que éste, siempre en movimiento, ejecuta de manera fortuita su equilibrio. Lo que capta nuestra atención en el universo está naturalmente en función de nuestros intereses, de nuestro temperamento, y por ende de nuestras ideas y nuestra cultura. La fotografía reside en una elección que lleva la huella de nuestra individualidad.

Todo tipo de fotógrafo cumple una serie de actos muy personales, y el primero de ellos consiste en extraer una imagen de una multitud de percepciones. Cuando el operador se encuentra frente a una escena, en la totalidad de sus impresiones entran

³⁶⁸ **BARTHES** Roland, *La cámara lúcida*, Barcelona, Gustavo Gili, 1982, pp 187-192.

más cosas que sensaciones visuales: el calor o la frescura del viento, el olor del lugar, el ruido urbano, sus buenas o malas condiciones físicas. Todo esto entra en la elaboración de su sentimiento y hace que de antemano le resulte difícil discernir si esta escena le gusta porque siente bienestar o curiosidad, o bien porque es sensible a la belleza de su aspecto. La primera labor de abstracción del fotógrafo consiste en aislar de esas percepciones, que forman un conjunto aparentemente indivisible, las sensaciones estrictamente visuales.

Si la copia u otra reproducción fotográfica tiene una superficie perfectamente delimitada, en alto y ancho, sabemos que no es lo mismo para la impresión visual humana. Sin límites definidos espacialmente, no podemos decir con rigor dónde empiezan y dónde acaban nuestros campo y mundo visuales. El movimiento perpetuo de nuestros ojos desplaza sin parar los límites de la imagen percibida. Además, nuestra mirada está atenta a lo que entra en nuestro campo visual de un modo inevitable: tal objeto capta especialmente nuestra atención, mientras que no vemos tal otro, que se encuentra también en este campo. El hecho de aportar en esta visión bruta un recorte, introduce un elemento de apreciación personal.³⁶⁹ Partiendo de una imagen que ya constituye un todo, el fotógrafo completa el todo analizando una variedad de imágenes totales. En cierto modo, el operador no inventa nada, sino que capta elementos; todo está allí, visible desde el comienzo. Podemos recordar que la fotografía tiene que ver con la ciencia y el arte al mismo tiempo. La cámara incita y luego obliga al operador a crear a través de la visión. Eso requiere un aprendizaje para transformar las respuestas al mundo en actividad creativa.³⁷⁰ La visión del fotógrafo es humana, así que ver y encontrar son actividades relacionadas con la creatividad humana. En una entrevista, el fotógrafo Minor White declaró que la mente del

³⁶⁹ **NATKIN** Marcel, *L'art de voir et la photographie*, Paris, Ed. Tiranty, 1935, p5.

³⁷⁰ **WHITE** Minor, *El ojo y la mente de la cámara*, in FONTCUBERTA Joan, *Estética fotográfica: Selección de textos*, Barcelona, Ed, Blume 1984, pp 202-203.

operador, mientras crea, esta "*en blanco*": En realidad es un estado mental muy activo, muy receptivo, listo para atrapar en cualquier momento una imagen sin tener, sin embargo, una imagen mental previamente formada o una idea preconcebida acerca de cómo se debe representar cualquier cosa. Esto es esencial para ese estado creativo. Y de algún modo este "*estar en blanco*" es un poco como el lienzo en blanco de un pintor, o una película lista para captar la luz de una imagen, para captar lo que la naturaleza le permite, y trabajar a partir de ello exclusivamente. Así, ese estado mental puede ser calificado de "*receptibilidad*", o apertura de la mente, del que se deduce comprensión y entendimiento de todo lo visible. El fotógrafo se proyecta en todo lo que ve, identificándose con todo para poder conocerlo y sentirlo mejor. Para alcanzar este "*estado en blanco*" es necesario un esfuerzo, quizá incluso una disciplina. Posiblemente el trabajo creativo del fotógrafo consista en parte en alcanzar este estado mental. Y desencadenar ese estado no se hace de manera automática. El uso constante de la misma técnica, de los mismos aparatos pueden ayudar, pero una vez alcanzado ese estado, los acontecimientos posteriores pueden ser incontrolados, como momentos de intensidad, de inspiración, etc. Para Minor White, el operador ve a través del visor un mundo más allá de las superficies, en su acto creativo propio:³⁷¹

"Los fotógrafos que usan la cámara como un profundo medio de expresión, o aquellos que la utilizan para documentar situaciones humanas habrán experimentado una sensación como si la cámara desapareciese en la unión entre sujeto y fotógrafo. (...) La duración de una sesión es lo que se tarda en llegar a una relación profunda de amistad con el sujeto. La cámara es mucho más que un dispositivo para registrar una experiencia entre dos personas. Crean el uno en el otro: sólo que el fotógrafo está condicionado a ver como ve la cámara y, por lo tanto, el resultado final es una fotografía." ³⁷²

³⁷¹ WHITE in FONTCUBERTA, Op. Cit. pp 204-205

³⁷² WHITE in FONTCUBERTA, Op. Cit. pp 206-207.

En cierto sentido, la crítica consciente y la evaluación de su trabajo puede preparar al fotógrafo para el estado de sensibilidad receptiva y creativa. Recortando con "*tijeras virtuales*", enfocando su objetivo sobre el modelo, el operador no puede sin embargo dejarse guiar por su sola sensibilidad en esta elección. Sometido a las exigencias de su técnica, está obligado a tomar en cuenta las reacciones de la película, sus límites y sus posibilidades prácticas. Sabe también que las características de la copia final no permiten reflejar en su integridad la escena y la situación observada. El fotógrafo debe entonces adaptarse a situaciones y problemas técnicos, así como debe considerar la calidad fotogénica del modelo. El estilo del artista y su manera de actuar resultan determinantes en tal situación. Consiste justamente en seleccionar y ordenar los elementos disponibles para la realización del retrato. Debe saber también utilizar artificios, y por la iluminación, por el contraste de un primer plano, por la introducción de materias diferentes, exaltar el interés de su modelo. El fotógrafo capta los efectos que contienen las más grandes potencias de evocación. Puede también dejarse llevar por su imaginación, sus investigaciones y sus sentidos. Puede olvidarse de las dificultades materiales de la toma para darse completamente a la elección y a la composición de su sujeto.³⁷³

El estado receptivo del fotógrafo depende entonces de su facultad de observación, pero el psicólogo norteamericano James Gibson nos recuerda que el ser humano, en su acción de observación, es también activo. Su cabeza nunca permanece en una posición fija durante un lapso apreciable, excepción hecha de las situaciones artificiales. Si no está caminando, conduciendo un coche o mirando desde un tren o avión, sus ajustes ordinarios de postura producirán cierto cambio en la posición de sus ojos en el espacio. Estos cambios modificarán de modo muy específico las imágenes retinianas.

³⁷³ **NATKIN** Marcel, *L'art de voir et la photographie*, Paris, Ed. Tiranty, 1935, p6.

Todo fotógrafo sabe que hasta un leve movimiento de su cámara durante la toma desplazará la imagen en la película, lo que arruina la foto. El mismo tipo de desplazamiento de la imagen en la retina se produce constantemente durante la visión, con la diferencia de que ésta, en vez de echarse a perder, se enriquece. Por cierto, la imagen retiniana desempeña una función muy diferente a la de la imagen fotográfica. No es registrada como una distribución inmutable de granos de plata metálica sobre una película sino como un fluir de excitaciones nerviosas y en última instancia como una experiencia visual que se prolonga en el tiempo y cambia a medida que cambia la imagen.³⁷⁴

✓ Siguiendo a la opinión de Gibson, entendemos que el fotógrafo como observador humano es entonces activo. La acción de mirar tiene un aspecto especialmente activo en lo que provoca en el modelo. En ciertas épocas, la mirada prolongada estaba asociada a acciones de brujería y provocaba miedo. En caso de escenas violentas, aparte del riesgo físico, el fotógrafo observador tiene que asumir y evaluar el simple hecho de su presencia y sus consecuencias. Debe proteger su cuerpo, pero también desarrollar su acto fotográfico con mucha delicadeza, experiencia o rapidez. El aparato fotográfico simboliza la grabación, la imagen-prueba del acontecimiento.

En el retrato, el operador observa el cuerpo del otro y, aparte de imágenes robadas, éste es consciente de ser observado. Es incluso el propósito de la sesión. El ambiente y la relación humana presente dependen entonces del fotógrafo, de sus intenciones y su talento. Su creatividad, su estado receptivo,

³⁷⁴ **GIBSON** James J, *La percepción del mundo visual*, Buenos Aires, Infinito, 1974, p16

su empatía hacia el "*otro*" le permite analizar su modelo, descubrirle y liberar su expresividad. El fotógrafo observa siempre a su modelo, con más o menos detenimiento. Puede intentar ser lo más pasivo posible para preservar los elementos de la escena. Sin embargo, para que exista fotografía, el operador debe obligatoriamente actuar, disparando su cámara. Su actitud de observador que ya era dinámica desde el punto de vista del modelo, se hace claramente activa y decisiva.

La observación es naturalmente la base del acto fotográfico. Puede ser mínima en ciertos casos - fotografías experimentales por ejemplo -. Sin embargo, la observación y la reflexión inspiran al operador. Desencadenan o motivan un proceso creativo. Y aunque el fotógrafo tenga un proyecto muy definido, la observación queda necesaria en su adaptación y desarrollo.

El *fotógrafo-observador* es ante todo presente y cerca del modelo. En cierto caso puede esconderse, alejarse, y entonces espiar a la persona retratada, y captar así un modelo especialmente natural. En cambio no podrá dirigirle o pedirle que repita alguna acción. Pero si el fotógrafo comparte el ambiente del modelo - consciente de ser observado - entonces la mera presencia del operador influye a la persona retratada. La observación se hace testimonio, y la sensación de ser juzgado silenciosamente resulta inevitable por parte del modelo.

El fotógrafo-observador no puede ser totalmente neutro. Y suele, para poder actuar, exponer su proyecto al modelo, como una manera de calmar al sujeto. Cuando no lo hace y roba las imágenes, el operador plantea entonces múltiples cuestiones, y sospechas captadas por el espectador.

4.3 El fotógrafo actor

- 4.3.1 El ego en la percepción.
- 4.3.2 Improvisación.
- 4.3.3 Emoción del fotógrafo.
- 4.3.4 La mirada del fotógrafo.
- 4.3.5 El espacio del fotógrafo.

Más allá de su observación - pasiva o activa -, el fotógrafo actúa constantemente, en relación más o menos estrecha con su modelo. Aquí nos interesa, entonces, la parte más dinámica del proceso fotográfico. Sabemos que, según la definición del diccionario *Larousse* ³⁷⁵, un actor es un artista que desempeña un papel en una obra de teatro, una película o una ópera. Puede ser también una persona que toma parte determinante en una acción. En el caso del acto fotográfico, destacaremos entonces el significado en el que se llama actor a la persona que lleva un papel importante en un acontecimiento. La acción fotográfica es considerada como producida por el operador, no por una causa exterior, y sería entonces la ejecución de un acto, de un hecho voluntario.

Los actores de teatro y de cine son profesionales capaces de interpretar diferentes papeles, transformarse, actuar y expresarse con su cuerpo y su voz. Para ellos, el arte interpretativo es un convenio. Se trata de un pacto entre actores y espectadores para admitir el engaño de la ficción. El público suele apreciar a actores que "*se meten en la piel de su personaje*" y parecen vivir su arte. Sin embargo se trata siempre de una representación y, en escena, los actores fingen la muerte, el amor y los demás sentimientos. En el caso contrario, si los actores no admitiesen esa

³⁷⁵ *Le petit Larousse*, Paris, Ed. Larousse, 2000.

voluntad de representar lo que no son, nos encontraríamos frente a casos de esquizofrenia, psicópatas en escena, y por tanto incontrolables.

En la vida cotidiana, existen también muchísimos profesionales con talento para la actuación. Desde un vendedor hasta un político, abundan los ejemplos de personas que dan espectáculo. Sin embargo, para que se produzca una actuación, es imprescindible la consciencia de que se está actuando, de que se desea ser otro, aceptando la pérdida - en cierta medida - de parte de la propia personalidad, pero no de toda. Así, no podemos hablar de actuación en el sentido teatral profundo para un presentador o un vendedor. Ellos desempeñan su propio papel, con su propia personalidad.³⁷⁶

Un fotógrafo retratista no representa una obra de teatro ni una *performance* o un *happening*. No actúa en dirección hacia un público presente, sino que representa su propio papel, lo que le permite comunicar con su modelo y desempeñar su labor. Pero su actuación es de una gran importancia, ya que de ella depende el resultado fotográfico. Así, nos interesa mucho aquel momento para poder definir y entender el resultado artístico del instante captado. También, el modelo fotográfico suele interpretar su propio papel, con más o menos facilidad. El operador le pide entonces la agilidad necesaria para producir una imagen representativa de su proyecto, lo que puede depender de la capacidad del modelo en manifestarse sin máscara social.

4.3.1 El ego en la percepción

Percibir el mundo tiene un aspecto inverso, así que antes de observar al sujeto, el fotógrafo se percibe a sí mismo. Generalmente, su propio cuerpo está representado en el campo visual y, entonces, los psicólogos pretenden que el ego

³⁷⁶ **MIRALLES** Alberto, *La dirección de actores en cine*, Madrid, Ed. Cátedra, 2000, p10.

es un objeto en el campo de la experiencia al igual que cualquier otro objeto. Recordaremos aquí que el trabajo de todo actor se fundamenta en la observación y el control de su propio cuerpo. En su obra *La percepción del mundo visual*, James J. Gibson declara que percibir el medio ambiente incluye al ego como parte del proceso total. A fin de localizar cualquier objeto tiene que haber un punto de referencia: una impresión de "allí" implica una impresión de "aquí" y la una no podría existir sin la otra. Pero la definición del ego constituye un problema ante el cual psicólogos y filósofos han debatido abundantemente. El concepto de un "yo" es necesario para toda teoría científica de la personalidad, de la conducta social, de la conducta anormal o de la conducta ética. Y la comprensión del ego social puede ser facilitada por el estudio de unos cuantos hechos relativos al ego biológico, es decir, al ego que se manifiesta en el mantenimiento del equilibrio y las posturas, en la locomoción, la manipulación, y en la percepción visual literal. Es lo que Gibson denomina una "*cooperación de los sentidos*". Se trata de los siguientes factores de estímulo para la percepción de uno mismo:

- La tensión de los músculos del esqueleto, que mantiene el equilibrio y controla la postura de las piernas, el tronco, la cabeza y los ojos.
- La estimulación de contacto de la piel contra las superficies sobre las cuales descansa el cuerpo.
- La estimulación de movimiento provocada por la acción de los músculos.
- El contacto cambiante de la piel, estimulada por diferentes superficies.
- El denominado "límite del campo visual", es decir, las imágenes retinianas periféricas de la nariz y otras partes del cuerpo; Lo que incluye las imágenes de las manos y los pies que entran en el campo visual.
- El desplazamiento retiniano: las imágenes se desplazan de un modo específico cuando se vuelven los ojos o se vuelve la cabeza.

- La deformación de la imagen retiniana en su totalidad: El campo visual se dilata cuando uno avanza y se contrae cuando uno retrocede. Incluso este movimiento se acelera en cuanto a las imágenes correspondientes a partes del propio cuerpo.
- Diversos tipos de estimulación orgánica, más o menos continua, denominada en general como somaestesia. Se trata de la autoestimulación que implica, por ejemplo, el respirar, el comer, el beber y la actividad sexual, juntamente con la estimulación en que se basan la actividad y la comodidad corporales.³⁷⁷

Entendemos entonces que aquellos factores determinan la percepción del cuerpo del propio fotógrafo. Además, todas las formas de estimulación varían juntamente con la acción, especialmente en el proceso fotográfico. Una postura es controlada por diversos tipos de estimulación entre los cuales están los enumerados anteriormente. La estimulación visual forma parte de todo un proceso corporal más amplio. El ego biológico abarca elementos de acción y postura que originan el sentido del propio cuerpo. En la percepción del fotógrafo - como de cualquier ser humano - resulta importante evaluar la impresión de su cuerpo en el proceso a fin de entender la evolución de su acto. La percepción del mundo y la percepción de uno mismo están entonces ligadas.³⁷⁸

Además, la evaluación de la distancia, así como la orientación resultan fundamentales para el fotógrafo. El individuo debe percibir el espacio que lo circunda por todos los costados, y asimismo debe aprehender el mundo situado más allá de la escena visible, es decir, su entorno inmediato y lejano: el trazado de un edificio, de la ciudad y sus calles, de la región y del país con sus carreteras y ciudades. Se dice entonces que está orientado en el espacio, a decir verdad, en una serie de espacios

³⁷⁷ GIBSON James J, *La percepción del mundo visual*, Buenos Aires, Infinito, 1974, pp 304-308.

³⁷⁸ GIBSON, Op. Cit. pp 309-310.

cada vez más amplios. La concepción de un mundo objetivo, independiente del punto de vista de cualquier observador, se basa en este tipo de orientación. La capacidad para tomar la posición de otra persona, para ver desde su punto de vista, depende del estar orientado en el espacio. Además, la orientación es inseparable de la visión. El fotógrafo tiene un campo visual diferente en cada punto de vista diferente. Como su campo visual cambia sistemáticamente con el cambio de posición de la cabeza, se posibilita una infinidad de campos diversos y mundos visuales diferentes. Los hechos de la percepción espacial y de la conducta espacial se unen en el hecho del ego visual.³⁷⁹

4.3.2 Improvisación

Además de observar la escena y sentir su propio cuerpo, el fotógrafo tiene que interactuar con su modelo. Y a pesar de la definición más o menos exacta del proyecto, interviene una parte de improvisación en un retrato fotográfico. Pero improvisar es algo tan natural como hablar o moverse. La palabra "*improvisación*" se usa en tantos contextos distintos que resulta necesario definir su significado y su campo. Para algunas personas, la "*improvisación*" no sugiere otra cosa que un arreglárselas, la necesidad de hacer frente, como sea, a un bloqueo de la mente, por ejemplo arreglar un aparato eléctrico con cinta adhesiva, o presentar una comida de primera calidad, a partir de muy pocos alimentos. Pero existe otro aspecto más de la improvisación a menudo presente en la existencia cotidiana: los ajustes efectuados continuamente, en relación con ciertos acontecimientos. Algunas personas son menos previsibles que las cosas, y a menudo les resulta necesario ajustarse a los demás de una manera difícil de planear. Las personas más abiertas consiguen descubrir muchas cosas sobre ellas mismas y sobre el prójimo. En cambio, las menos receptivas suelen

³⁷⁹ GIBSON, Op. Cit. p321.

reproducir respuestas socialmente aceptables, que se vuelven estándares y estereotipadas. La improvisación, en el terreno del arte dramático, tiende a servirse de los dos elementos encontrados en la improvisación practicable en la existencia cotidiana: la respuesta espontánea ante el desarrollo de una situación inesperada y la habilidad que exige el tratar tal situación.³⁸⁰

En el terreno de la imagen, el interés de la improvisación reside en el acto fotográfico mismo, en el momento de la toma. La situación en la que se encuentran operador y modelo es una fase evolutiva con tensiones y bloqueos posibles. La improvisación exige una veloz comprensión, un rápido darse cuenta de la situación, y una respuesta casi inmediata. Cuando el oportuno aprendizaje no ha familiarizado al operador con su modelo, no ha desarrollado condiciones adecuadas, se precisa entonces más tiempo para confiar en ello. El pensar requiere cierto esfuerzo, concentración y práctica, así que resulta cierto que en los momentos, o etapas iniciales, de la improvisación hay algo de provisional. Sin embargo la creación derivada a partir de la etapa inicial, temporal, es infinitamente más valiosa que el otro género suscitado por unos modelos fijos de antemano, a menudo más tiesos. Así, el fotógrafo necesita practicar y ensayar un cierto comportamiento - pendiente de su propio estilo -, para ser capaz de enfrentarse a cualquier tipo de modelo, y saber responder con fluidez a todo tipo de situación. La improvisación tiene múltiples aplicaciones, en campos diversos, en cursillos de aprendizaje para hombres y mujeres del mundo laboral e industrial. Y también como terapia, como método de ayuda a toda clase de personas en la cura de alteraciones emocionales, mentales, o de la personalidad en general.³⁸¹ Pero actuar supone una interpretación, una representación de aspectos de la situación humana. Puede implicar jugar el papel de otra persona, o podría requerir la respuesta

³⁸⁰ **HODGSON** John / **RICHARDS** Ernest, *Improvisación*, Madrid, Ed. Fundamentos, 1981, pp 23-24.

³⁸¹ **HODGSON**, Op. Cit. pp 34-35.

imaginaria de la propia persona, de uno mismo, ante un talante o un conjunto de circunstancias. En ambos casos, las cualidades imprescindibles para la actuación óptima son también aquellas otras cualidades requeridas para una plenitud de vida.³⁸²

Actuar constituye un experimento sobre la vida, y conduce a mirarla desde otro punto de vista. El fotógrafo retratista aprehende su oficio mediante las experiencias. La improvisación es un medio exploratorio por el cual él crea unas condiciones en que resulta factible su experiencia imaginativa personal y en grupo. Es su respuesta humana espontánea a unas ideas o a un conjunto de condiciones. En cada hombre o mujer existe una combinación singular de las facetas de la naturaleza humana; cada persona resulta diferente, con posibilidades y gran potencial. Todo el mundo accede a la vida con su herencia particular y su composición de la personalidad, modificadas por unos únicos factores del entorno, los cuales traen a su vez la propia variedad de presiones, oportunidades, o carencias de éstas, dentro de la gran gama de la experiencia que cada individuo sufre o experimenta. Improvisar, para un fotógrafo retratista, constituye entonces un acto natural, imprescindible, integrante de su proyecto.

La improvisación es un medio de entrenar a la gente para que piense. Tiende a inculcar claros hábitos mentales y al aprendizaje de la expresión de esos pensamientos de manera concisa y ordenada. En situaciones de interacción humana, como el caso del retrato fotográfico, exige una mente bastante veloz y a menudo una actuación física rápida. El individuo - en nuestro caso el fotógrafo - ha de tomar decisiones en una situación dada, pero también debe aprender de sus errores para modificar su conducta ulterior. La práctica de la respuesta del pensamiento a los distintos niveles es esencial. Resulta importante distinguir esta clase de pensamiento del demasiado intelectualizado, alejado de toda situación humana. Lo que se precisa,

³⁸² HODGSON, Op. Cit. p39.

durante la improvisación, es pensar dentro de una situación, o acerca de ella una vez que se ha experimentado. Aquí la experiencia viene en primer lugar o acompaña al pensamiento mismo, y se basa en las experiencias anteriores.³⁸³

La improvisación es una actividad de grupo, así que no tiene lugar sin la interdependencia del fotógrafo con el modelo. Con su capacidad de observación y comprensión de la gente éste debería mejorar su capacidad de comunicación. La concentración mejorada y una imaginación más ágil pueden ayudarle para mantener su proyecto con mayor facilidad. También, el modelo puede actuar como un artista creativo que trabaja como un miembro de un equipo, aunque este papel no sea tan común en el retrato fotográfico. En cambio, el fotógrafo debe aprender a situarse y evolucionar en el acto fotográfico. Toda esa labor deberá ayudar al operador a alcanzar una percepción de la forma, no sólo con el intelecto, sino con toda su persona. Empieza por ver que formas y maneras pueden experimentarse de varios modos y responde física y mentalmente al ritmo de la situación, como individuo capaz de crear en conjunción con otros.³⁸⁴

4.3.3 Emoción del fotógrafo

Una emoción artística, en el ámbito sentimental o intelectual, determina en una persona lo que los antiguos filósofos griegos llamaban "*un movimiento del alma*", es decir un estado particular del sistema nervioso que llega a precipitar o a retardar los latidos del corazón; si esta persona es un músico y está dotada de genio creador, aplicará esa fuerza emotiva a la realización de una obra de arte sonora; En el caso del fotógrafo, captará una imagen, matriz de la copia fotográfica final. Los signos de la

³⁸³ HODGSON, Op. Cit. p56.

³⁸⁴ HODGSON, Op. Cit. pp 62-63.

obra pueden causar una emoción, si no semejante, por lo menos análoga a la que determinó la emoción del compositor o del fotógrafo en nuestro caso. ³⁸⁵

La correlación artística de los sonidos, los colores, los perfumes, los sabores y los sentimientos constituye el fenómeno conocido bajo el nombre de sinestesia. Jean D'Udine, en su obra *El Arte y el gesto*, pretende que todo artista es un transformador y toda creación artística es entonces una transformación. Para este autor, la obra de arte sería entonces el signo de la emoción de un artista, y este signo debería ser, a su vez, susceptible de conmover a otros seres humanos. Según esa teoría, el creador experimenta una emoción sentimental o la impresión de un campo sensorial, y transforma esa emoción en obra de arte, en sensación. En cuanto al espectador, el proceso es inverso: experimenta la sensación producida por la obra de arte, y transforma esa sensación en emoción sentimental. Pero la imaginación creadora no es en el artista una facultad suficiente ni siquiera una facultad necesaria. El medio más seguro de producir una obra no consiste sólo en inventar extraordinarias combinaciones de líneas o de colores, sino en expresar sencillamente unas emociones e ideas. Y el carácter más esencial de la obra de arte es el estilo, expresión soberana de la personalidad del autor. ³⁸⁶

Factor decisivo en el acto creativo, la inspiración resulta siempre difícil de definir. Aquel autor menciona en ella una causa de la voluntad creadora, y califica a la inspiración, en su sentido etimológico, como un aliento que viene de lo alto, incitando imperiosamente al artista para que dé cuerpo a ideas de un orden superior y de las cuales es el intermediario elegido. Por tanto, D'Udine ve en ella un simple resultado.³⁸⁷

A decir verdad, poco le importa al artista, ni aún al teórico de las artes, conocer la esencia de la inspiración. Después de todo, ésta es simplemente una manifestación de la creación artística. Muchas personas son capaces de ser inspiradas

³⁸⁵ D'UDINE Jean, *El Arte y el gesto*, Valencia, Manuel Villar, 1918, pX

³⁸⁶ D'UDINE, Op. Cit. p32.

³⁸⁷ D'UDINE, Op. Cit. pp 38-39.

y de producir obras de arte cuya belleza se fundamenta en la cualidad de las emociones y en las experiencias de la vida. Y no se plantean conocer el origen de su inspiración. En conjunto, sencillamente se mezclan la emoción del artista, su voluntad de producir y su inspiración.³⁸⁸

4.3.4 La mirada del fotógrafo

En el siglo XIX, en los principios de su invento, la fotografía tenía fama de poder desvelar la personalidad de los sujetos, al ser capaz de penetrar en las apariencias. Este poder mágico, comparable a las creencias del "*mal de ojo*" en ciertas sociedades, inquietaba a los modelos. Y esta convicción permanece en la manera en que la fotografía puede revelar, en nuestras sociedades, lo que habitualmente debería quedar escondido. En realidad, la fotografía amenaza a todos los que desean pasar desapercibidos. Y sus usos policiales o militares pueden justificar este temor. La inquietud del modelo, provocada por la mirada del fotógrafo, puede estar fundada en muchos casos, especialmente en las aplicaciones de las imágenes.³⁸⁹

La visión puede también tener una meta creativa menos represiva, y las miradas, tanto del modelo como del fotógrafo, resultan muy importantes en el retrato fotográfico. El lenguaje visual es capaz de difundir el conocimiento con más eficacia que cualquier otro vehículo de comunicación y, mediante este lenguaje, el fotógrafo puede comunicar con la persona retratada. Pero el lenguaje de la visión tiene una tarea actual más sutil y, en cierta medida, más importante todavía: percibir una imagen implica la participación del espectador en un proceso. A escala humana, la visión es un proceso dinámico de integración y una experiencia plástica. Además, la percepción del fotógrafo es también un acto creador. El hecho de experimentar cada imagen es

³⁸⁸ D'UDINE, Op. Cit. p41.

³⁸⁹ TISSERON Serge, *Le mystère de la chambre claire*, Ed. Flammarion, Paris, 1999, p112.

consecuencia de una interacción entre las fuerzas físicas externas y las fuerzas internas del individuo en el acto de asimilar, ordenar y moldear aquellas a su medida. Las fuerzas externas son agentes lumínicos que bombardean el ojo y producen cambios en la retina. Las fuerzas internas constituyen la tendencia dinámica del individuo a restablecer el equilibrio después de cada perturbación procedente del exterior, manteniendo así su sistema en una relativa estabilidad.³⁹⁰

Al actuar sobre el sujeto - el fotógrafo retratista por ejemplo -, la impresión sensible producida por un ser humano puede provocar sentimientos de placer y dolor, de elevación o humillación, de excitación o sosiego; todo ello por su vista o por el sonido de voz, por su mera presencia sensible en el mismo espacio. Sencillamente, el operador experimenta una sensación agradable o desagradable frente a su modelo. Pero esta reacción del sentimiento, producida por su imagen sensible, le deja fuera, por decirlo así. En cambio, la impresión sensorial es tomada como medio para conocimiento del otro: penetra en el sujeto en la forma de sentimiento y estado de ánimo.

Descendiendo ahora a los diversos órganos sensoriales, los ojos desempeñan una función sociológica particular: el enlace y la acción recíproca de los individuos que se miran mutuamente. La mirada - según Jean-Paul Sartre - implica al ser observado, quien a su vez se considera visto (véase p310). Así, al captar la mirada del fotógrafo, el modelo toma consciencia de ser observado. Como reacción, su comportamiento se verá afectado. Tal vez la mirada sea la relación mutua más inmediata y más pura que exista. Y la intimidad de esta relación procede del hecho notable de que la mirada dirigida al otro, la mirada escrutadora es, en sí misma, expresiva; y lo es por la manera de mirar. En la mirada, que el otro recoge, se manifiesta uno a sí mismo. En el mismo acto en que el sujeto trata de conocer al objeto, se entrega a su vez a este objeto. No podemos percibir con los ojos sin ser percibidos al mismo tiempo. La mirada propia revela al otro el alma, al tratar de descubrir el alma del otro. Pero como

³⁹⁰ **KEPES**, Op. Cit. p28.

esto, evidentemente, sólo sucede mirándose cara a cara, de modo inmediato, nos encontramos aquí con la reciprocidad más perfecta que existe en todo el campo de las relaciones humanas.

Pero la significación sociológica de la vista depende, ante todo, de la expresión del rostro, que se ofrece como el primer objeto de la mirada de humano a humano. El rostro, considerado como órgano de expresión, es, por así decirlo, de naturaleza completamente teórica. No obra, como la mano, como el pie, como el cuerpo entero. No es depositario de la conducta interior o práctica del hombre, sino que habla de ella. El género particular de conocimientos - colmado de consecuencias sociológicas - que proporciona la vista, viene determinado por el hecho de que el rostro es el objeto esencial de la mirada, entre los individuos.³⁹¹

El modelo considera entonces al fotógrafo como ser humano, y queda atento a las expresiones visibles en su rostro y naturalmente en sus ojos. Sabe que su mirada y proyecto conducen a una grabación fotográfica. Para el modelo, la mirada del fotógrafo se hace también a través de un aparato, significativo de un punto de vista y de una creación artística.

4.3.5 El espacio del fotógrafo

El espacio del operador, en la toma fotográfica, parece idéntico al espacio del modelo, a diferencia de que es el fotógrafo quien aprovecha el sitio para realizar su imagen. Las características del espacio, por las distancias que implican, condicionan el desarrollo de una toma fotográfica. La proxemia, como ya vimos en el capítulo 2, determina también un cierto tipo de imagen (véase p185). Implica nociones de respeto o invasión del espacio por el operador. Naturalmente, un reportero fotógrafo no actúa

³⁹¹ **SIMMEL** Georg, *Sociología, estudios sobre las formas de socialización*, Madrid, revista de Occidente, 1976, pp 376-379.

de la misma manera que un retratista en su estudio. El reportero se desplaza hasta el lugar de vida o de trabajo de su modelo y le deja continuar su trabajo mientras le fotografía. El retratista, en cambio, pide al modelo posar, en su estudio o en un ambiente familiar, como lo hacía Diane Arbus.

El espacio de la fotografía tiene importancia tanto para el operador como para el modelo, ya que el ambiente influye en los comportamientos, y así en la imagen fotográfica. Los sociólogos han estudiado las consecuencias del marco espacial, su estrechez o amplitud, con las modificaciones consiguientes y sus repercusiones en un grupo de personas reunidas. Los caracteres propios de impulsividad, entusiasmo o facilidad de movimiento, dependen seguramente en parte de que los sujetos se hallan, o bien al aire libre o bien en un local de grandes dimensiones, comparado con sus hábitos de vida. El aire libre da al ser humano un sentimiento de libertad, de posibilidades indeterminadas, de fines lejanos, que difícilmente pueden surgir en habitaciones reducidas. Por otra parte, la oscuridad presta a la reunión un sello particular en el que se funden, de un modo singular, la significación de lo estrecho y de lo amplio.³⁹²

El espacio de la fotografía tiene importancia por su influencia en el modelo, en la manera en que le ayuda a relajarse, pero tiene también un gran significado en la imagen. Un sujeto fotografiado en su propia casa, en su intimidad, desvela y expone gran parte de su intimidad. Los objetos del entorno denotan sus gustos y su manera de vivir. En cambio el espacio de un estudio fotográfico - terreno propio del operador - puede intimidar a la persona retratada, y producir una imagen muy diferente. Algunos fotógrafos retratistas adoptan, modificándolo un poco, el modo operativo de un reportero y se desplazan hasta el ambiente de vida de sus modelos para actuar. Es el caso de Bruce Davidson, cuando en Nueva York en 1970, en su proyecto *East 100th*

³⁹² **SIMMEL**, Op. Cit. pp 658-659.

street, decide visitar a los habitantes de una misma calle para fotografiarles con su cámara de gran formato.³⁹³ Este método implica una gran negociación con los sujetos, hasta conseguir una cita con los modelos. Y podemos tomar en cuenta la cita como forma sociológica específica - tan importante en un retrato fotográfico -, cuya determinación local es caracterizada por el lenguaje mediante el doble sentido de la palabra, que significa tanto el encuentro mismo como el lugar en que el encuentro se verifica.

La esencia sociológica de la cita consiste en la oposición que existe entre la brevedad y el carácter pasajero del acontecimiento, por una parte, y su fijación en el espacio y en el tiempo, por otra. El sociólogo Georg Simmel destaca psicológicamente la cita - y no sólo la erótica o ilegítima - sobre la forma crónica de la existencia, por su carácter de singularidad. La califica de estado agudo que surge de la ocasión particular; adquiere un carácter propio y se separa del curso continuo de la vida, representando cierto punto de fijeza para la conciencia en los momentos formales de su tiempo y de su lugar. Generalmente, en el recuerdo, el lugar adquiere una mayor fuerza asociativa que el tiempo, porque el espacio tiene un carácter más sensible. Puede ser por los objetos del entorno o por las características del espacio. Pero en el caso de una toma fotográfica, suponemos que este recuerdo puede ser mas profundo por la idea misma del registro, y probablemente por las pruebas dadas por la imagen; elemento que reaviva los recuerdos.³⁹⁴

El espacio de la toma fotográfica es además un espacio provisional, con duración de vida determinada por el proceso fotográfico. Íntimamente ligados, los dos parámetros fundamentales de la fotografía, el espacio y el tiempo, componen el marco creativo de la imagen fotográfica. Y los modos de empleo de cada uno de esos factores denotan el estilo del artista.

³⁹³ **DAVIDSON** Bruce, *East 100th street*, Cambridge, Massachussetts, Harvard University Press, 1970.

³⁹⁴ **SIMMEL** Georg, *Sociología, estudios sobre las formas de socialización*, Madrid, revista de Occidente, 1976, p665.

✓ Generalmente, la persona que tiene por oficio ejercer la fotografía suele presentarse frente a los demás bajo su identidad real. La apariencia de la cámara fotográfica, el atributo imprescindible, denota automáticamente al fotógrafo. Ciertos profesionales o aficionados enfatizan su aspecto, empleando elementos adicionales, accesorios, vestimenta especial, etc. Naturalmente un turista no viste igual ni lleva la misma cámara que un profesional. En el caso del retrato, ya sea en estudio o en un entorno natural, los aparatos están generalmente visibles, salvo en caso de fotografía *robada*. Observamos que en cada ocasión el fotógrafo elige sus accesorios, su material más o menos discreto, su vestimenta, etc. Parecen ser éstos los primeros pasos de la construcción de su personaje.

A partir de esa etapa, el operador tiene la posibilidad de desempeñar un solo papel, el suyo. Por supuesto puede esconderse, disimular su cámara y sacarla en el último momento. Pero a partir de ese instante, el fotógrafo actúa con sinceridad consigo mismo. Su motivación es realizar imágenes y no desempeñar un papel delante de un público. A excepción de casos de esquizofrenia, se trata de un papel espontáneo sin equivocación.

Pero el operador comunica especialmente con sus modelos, se expresa o les deja desenvolverse. El fotógrafo es ante todo un ser humano, comparable a sus propios modelos y, observando el cuerpo del "*otro*", es su propio cuerpo el que contempla y se percibe a sí mismo. Así, su cuerpo influye sobre su visión y su interpretación. Pero en esa comunicación, el operador debe de procurar la expresividad del modelo, o captar las expresiones fugaces representativas de su

carácter. La improvisación, el favorecer las oportunidades de expresión, puede desencadenar o desbloquear situaciones. Todo depende de la sensibilidad del fotógrafo, su motivación y su talento.

La mirada, escrutadora y creativa del artista, establece contacto y suele provocar una reacción del modelo. Es escasamente neutra y, con factores de espacio, la relación con el modelo se construye con cierto ambiente, de satisfacción o disgusto, según la ocasión. Además, la mirada del fotógrafo es a menudo indiscreta. Evocamos, en el capítulo anterior, la actitud activa del *fotógrafo-observador*, especialmente en relación con su mirada. Sabemos también que la mirada expresa sentimientos, juicios y valores. Para un fotógrafo, la técnica puede incluso traicionar su punto de vista intelectual, su opinión o interés acerca del modelo. La mirada del fotógrafo es entonces un factor muy activo en el proceso del retrato.

Sin embargo, la parte más dinámica reside en el acto fotográfico mismo. Para existir, una fotografía implica obligatoriamente un sujeto actor - y autor - del proceso, aunque sea a distancia, escondido o conocido del modelo. Este operador evalúa y organiza los parámetros técnicos, entre los cuales culmina el momento del disparo. Las decisiones técnicas y artísticas del retrato fotográfico resultan entonces de una serie de actos desempeñados por el autor. Las acciones determinadas por el proceso fotográfico requieren la actuación del operador retratista. Lo consideramos entonces *actor del retrato*.

4.4 El fotógrafo director

- 4.4.1 El Retrato psicológico.
- 4.4.2 Relación con el modelo.
- 4.4.3 Retrato clásico y retrato actual.
- 4.4.4 Énfasis del fotógrafo.

La realización de un retrato fotográfico engloba momentos muy distintos, con partes de improvisación pero también una cierta rutina, o experiencia por parte del operador. No existe receta específica sino multitud de tendencias o estilos, íntimamente ligados a los proyectos planteados. Por nuestra parte, hemos separado tres tendencias de comportamientos, generalmente mezclados sin orden definido: la observación, la actuación y la dirección. Esta última fase, en nuestro planteamiento, se refiere a una participación más activa del fotógrafo en el acto, y sería la consecuencia de su actuación. Suele ser un tipo de comportamiento más adaptado a la fotografía creativa, al mundo de la moda, o del retrato subjetivista. En cambio, por motivos éticos, los fotógrafos reporteros no suelen dirigir a sus modelos; consideración ésta relativa y cambiante cuando la imagen deja entender que la mera presencia del operador influye en el comportamiento del modelo. Aparte del estilo de Cartier-Bresson - quien solía sorprender a sus modelos - la tendencia actual parece dejar notar en la imagen misma la interacción del operador con su modelo, una sinceridad más profunda en relación con el público consciente del efecto de la cámara sobre los modelos. Para nosotros, el fotógrafo director es un operador liberado del complejo de la "*naturalidad*" del modelo: sabe que su presencia perturba y modifica a su modelo. Su papel consiste entonces en ayudarlo a superar este inconveniente y sus límites residen en la ética de su estilo fotográfico, en el destino de su imagen, el ámbito de su difusión y su tipo de proyecto.

4.4.1 El Retrato psicológico

Las múltiples tendencias estilísticas del retrato han evolucionado a lo largo de la Historia de la fotografía. Para superar la pose estilizada de sus comienzos, muchos fotógrafos buscaban la creatividad en el *"retrato psicológico"*. Para ello resultaba superfluo el ideal de belleza de moda, dado que la obra fotográfica consistía aquí en ilustrar la psicología del modelo. Para conseguir un retrato de ese tipo, el fotógrafo debe saber mucho sobre la persona a retratar, puesto que sólo captando sus características denotativas, podrá alcanzar un estudio psicológico del retrato. De esa manera parece importante adoptar una solución fotográfica diferente para cada modelo. Los mejores ejemplos de *"retratos psicológicos"* han sido conseguidos cuando el operador conocía a su modelo, lo había estudiado o tenía gran conocimiento del ser humano.³⁹⁵

Sin embargo, en el retrato psicológico, la visión y la observación son muy importantes. El fotógrafo debe tener también bastante contacto con el modelo como para que éste se comporte de forma natural y actúe como lo hace habitualmente. El fotógrafo norteamericano Philippe Halsman fundamentó su famoso retrato de Albert Einstein en el *"lenguaje de los ojos"*, poniendo así de manifiesto el intelecto de aquel científico. Otro artista destacable en el ámbito del retrato psicológico es el fotógrafo Richard Avedon, dedicando gran intención a la mímica del rostro. Muchos de los fotógrafos dedicados al retrato psicológico se han especializado - como la fotógrafa Gisèle Freund - en personalidades famosas, dado que pueden informarse detalladamente antes de retratarlas y desarrollar con antelación una opción de realización de la toma. Pero un estilo muy particular del retrato psicológico fue el empleado por Diane Arbus. Realizaba sus retratos con gran sencillez, a menudo

³⁹⁵ **TAUSK** Petr, *Historia de la Fotografía en el siglo XX*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978, p187.

incluso con flash, sin querer esconderlo. Para ella, el modelo era más importante que la aplicación de un método fotográfico delicado que pudiera tomar demasiada importancia en la imagen. Su concepción psicológica se manifestaba en la cuidada selección de la persona a retratar, interesándose en especial en personas poco frecuentes, como gigantes, enanos, nudistas, etc.³⁹⁶

En esa evolución del retrato psicológico, se manifestó también una tendencia en fotografía en un ambiente típico o personal del modelo. Y el aprovechamiento del ambiente característico es también típico de otra corriente moderna de la fotografía, la del *"retrato con símbolos"*. Aquí, el efecto no se reduce a la expresividad del rostro, sino que gran parte del significado reside en atributos manifiestos. Incluso el rostro se limita a una porción de la fotografía, para dejar espacio a los elementos simbólicos.³⁹⁷

En el retrato psicológico, los elementos simbólicos pueden también ser añadidos, creando un aspecto más subjetivo del modelo. El fotógrafo norteamericano Duane Michals ha combinado, en un retrato de René Magritte, un caballete con la figura sentada del artista - probablemente por doble exposición -, poniendo así de manifiesto la actividad artística del modelo y, por otra parte, lo enigmático de su estilo. Los símbolos pueden incluirse también mediante el montaje, aprovechando negativos de diferentes tomas, o cualquier otro elemento gráfico, actualmente habituales con tratamiento digital.³⁹⁸

Otra forma de representación es el *"retrato periodístico"*. Los reporteros gráficos pueden emplear las mismas categorías de elementos psicológicos, e incluso pueden añadir ciertos efectos dinámicos especiales - limitados y definidos -. La ética periodística desaconseja sin embargo añadir elementos subjetivos. A menudo el fotógrafo de prensa emplea la instantánea, retratando la persona en acción, o

³⁹⁶ TAUSK, Op. Cit. p190.

³⁹⁷ TAUSK, Op. Cit. p191.

³⁹⁸ TAUSK, Op. Cit. p196.

buscando algún efecto de realidad. El ámbito del retrato de prensa suele ser muy amplio, y no se limita a una concepción de tamaño del cuerpo representado, sino que puede representar a cualquier persona reconocible, o grupo de personas, en algún lugar y desempeñando alguna acción. El retrato de prensa es sin embargo muy codificado, y a la vez restrictivo. Su principal objetivo es ser entendido rápidamente por el espectador. En ese caso, aunque se pretenda creativo, deja poco espacio a la poesía.

4.4.2 Relación con el modelo

Una cierta práctica del retrato es la de Henri Cartier-Bresson. A partir de su experiencia en reportaje, ese fotógrafo produjo retratos durante muchos años, aplicando a ese género su teoría del "*instante decisivo*". Para él, el retrato es lo contrario de la imagen tomada en vivo, a escondidas, furtivamente. El retrato requiere la atención del modelo para alcanzar una sintonía, una connivencia con el modelo. Sus sesiones eran muy sencillas. El fotógrafo se trasladaba a la casa del modelo, a su lugar de trabajo, o cualquier lugar donde se desenvuelve habitualmente la persona a retratar. Para él, es importante fotografiar a la persona "*en situación*", y respetar el ambiente, el contexto social, y sobre todo evitar producir artificios que destruyen la verdad humana.³⁹⁹ Así, Cartier-Bresson no emplea nunca planos muy cortos ni tampoco deja demasiado espacio en el que se pierda la figura. Enfoca a las personas desde una distancia clásica que permita la conversación con el sujeto, observándolo a través de la óptica "*normal*" del 50mm, que permite captar una parte del ambiente. Según Cartier-Bresson, es necesario encontrar enseguida la posición de luminosidad más favorable, ya que resulta casi imposible desplazar al modelo. Eso modificaría la verdad humana del encuentro. Pero advierte también que no debe confundirse esa verdad con

³⁹⁹ **SCIANNA** Fernando, Henri Cartier-Bresson, Retratos 1928-1982. Ed. Orbis, Barcelona, 1984, pp 57-58.

la espontaneidad asociada exclusivamente a la superficialidad. Cartier-Bresson no se preocupa demasiado por la espontaneidad, a la que prefiere la "*fulguración*". La dificultad reside en el hecho de hablar, escuchar y realizar un acto fotográfico al mismo tiempo. El comportamiento de Cartier-Bresson era diferente según la naturaleza de cada modelo, según fueran tímidos o extravertidos. Le ocurrió a veces engañar a la persona, diciéndole que la sesión estaba terminada, y retomándola de improviso para conseguir su naturalidad. La cámara, la técnica, es un elemento perturbador para el modelo. Para él, el retrato no es una actitud sistemática, y cada operador lleva sus propias pautas. El modelo es, en cierto modo, la víctima del fotógrafo, quien debe suavizar las tensiones lo más posible.⁴⁰⁰

Entendemos que la lógica del discurso de Cartier-Bresson se basa en su teoría del "*instante decisivo*", y nos parece válida en cierta medida. Sin embargo nos inclinaremos hacia el discurso de Sebastião Salgado, cuando comenta que ya no cree posible, hoy en día, esa práctica del "*instante decisivo*" (véase p64). El fotógrafo debe involucrarse en el acto y participar en las vidas de sus modelos para conseguir imágenes interesantes.

Por tanto, con el retrato, la fotografía busca respuestas inmediatas mediante la expresión del rostro y la organización de los rasgos. A través de la interpretación del fotógrafo, se persigue expresar la verdad del modelo y su relación con el mundo y la vida. Pero este género conlleva reglas y prohibiciones, aumentando el rigor creativo. No son reglas generales sino exclusivas. Los códigos difieren según el uso final de la imagen, del fotógrafo y su estilo. En el caso de Henri Cartier-Bresson, su manera de actuar, su talento y su ética conforman un estilo exclusivo, propio de su personalidad. Cada retrato denota las convicciones, la interpretación y el carácter del propio fotógrafo.⁴⁰¹

⁴⁰⁰ SCIANNA, Op. Cit. p59.

⁴⁰¹ SCIANNA, Op. Cit. p60.

4.4.3 Retrato clásico y retrato actual

La gran mayoría de los retratistas del siglo XX se ha centrado en dos actitudes básicas: la consideración del estudio como único escenario posible del retrato, y la mitificación de la luz. Por supuesto el retrato se ha desarrollado en todas sus posibilidades, mucho más allá del taller, pero notamos que los más famosos fotógrafos retratistas de aquel siglo han realizado sus obras principalmente en estudio. Los retratos memorables ponen la reflexión, sensibilidad, técnica y estilo al servicio de las características del retratado. Un buen retrato debe ante todo revelar la personalidad de su protagonista. El fotógrafo Felix H. Man destacó en ese género antes de la Segunda Guerra Mundial, seguido años después por reporteros gráficos como Cartier-Bresson y Eugene Smith, además del retratista Bill Brandt. En esa búsqueda del carácter del modelo, decidieron abandonar las facilidades y comodidad del estudio para explorar la esencia de los personajes y de su entorno. En su ambiente, el retratado se siente más cómodo, y los objetos, muebles o herramientas que le pertenecen ayudan a establecer su identidad. En ese sentido, Bill Brandt buscaba lugares especiales para subrayar el carácter del personaje. Decidía los elementos a incluir o excluir de la escena, y cómo representar al modelo. Aquella actitud subjetiva del fotógrafo, aquí acentuada, se encontraba también en fotógrafos naturalistas como August Sander, en lo que respecta a la elección del momento y lugar de la toma.⁴⁰²

En toda obra gráfica, el gesto es expresivo y lleva la carga psicológica, o más especialmente, es responsable de la capacidad afectiva de la composición. Toda composición se basa en la disposición en el espacio de figuras relacionadas entre sí por actitudes y gestos. Rápidamente, podemos definir en la composición lo que nos informa y nos impresiona. Los movimientos de ternura o de excitación son percibidos

⁴⁰² **LEWINSKI** Jorge / **MAGNUS** Mayotte, *El retrato en fotografía*, Barcelona, Marín, 1983, pp 12 y 16.

sin dificultad, y el paso al significado se efectúa directamente. La comunicación parece efectuarse en la imagen, como en la realidad, sin reticencia ni bloqueo. Pero es una ilusión. El trabajo, el oficio del artista creador de la imagen queda olvidado bajo el mensaje icónico, pero ya sea pintura o fotografía, el artista regula la disposición de las figuras. La definición de la composición obedece a ciertas pautas de comunicación gráfica empleadas por el artista para transmitir su mensaje.⁴⁰³

El retrato puede destacar el registro de la personalidad del sujeto, y definirse como la representación de los rasgos de un ser humano según lo ve el artista. Pero un retrato no se reduce a la imagen del modelo, sino que reproduce ese modelo. El fotógrafo es ante todo un observador capaz de individualizar los rasgos sobresalientes de sus personajes, y ese operador crea también una imagen. La composición, la iluminación y el diseño son entonces factores importantes para componer una imagen atractiva y comunicativa. La imagen no enfoca exclusivamente al personaje, sino también a los elementos de definición de su entorno, objetos, vestimenta, muebles, etc. En el proceso interviene la calidad del fotógrafo, su reflexión y su talento.⁴⁰⁴

En las sesiones fotográficas, cada artista adopta una actitud propia y no existen normas fijas. Cada sesión es diferente de las demás, según los modelos y los factores circunstanciales. Ciertos fotógrafos hablan mucho con los personajes, mientras otros los ignoran antes de la toma. Sin embargo, todos se plantean con más o menos antelación cómo fotografiar al personaje, qué aspecto del carácter destacar, y qué impresión se desea producir en el espectador.

El retrato clásico se centra en la cabeza del personaje y elimina, en la medida de lo posible, los elementos que desvían la atención de la misma. La seriedad de tal imagen procura presentar al modelo bajo una iluminación óptima. Un retrato clásico no suele ser una instantánea, sino una imagen creada conscientemente. Este tipo de

⁴⁰³ **CHASTEL** André, *Le geste dans l'Art*, París, Liana Levi, 2000, pp 12-14.

⁴⁰⁴ **LEWINSKI** Jorge / **MAGNUS** Mayotte, *El retrato en fotografía*, Barcelona, Marín, 1983, p19.

retrato requiere un control firme de la situación asociado a una calidad técnica elevada, en particular el dominio de la iluminación. Generalmente las fuentes luminosas de relleno y principal son colocadas en posiciones "*clásicas*", con esquema de iluminación sencillo y vigoroso. La fuente principal sigue la línea de la nariz para hacer relucir uniformemente el rostro y a veces se recurre a una tercera fuente para el cabello, y a una cuarta para el fondo, para que ninguna parte importante del sujeto quede en sombras. El efecto de luz debe definir el modelo sin quedar demasiado presente. La cabeza es el elemento central, y los ojos constituyen el centro de atención del rostro, el punto focal de la composición. Pero los esquemas luminosos muy complejos no producen automáticamente los mejores retratos, así que algunos de los mejores fotógrafos emplean la luz con extrema sencillez.⁴⁰⁵

Cada motivo exige tratamiento específico y cada retratista interpreta los posibles temas de modo personal. La modificación de la luz, del decorado, de la pose o de los accesorios da lugar a diversas interpretaciones. Contando con un abanico de amplias posibilidades y medios técnicos, los fotógrafos no están confinados al estudio, y pueden trabajar en una infinidad de entornos - exteriores e interiores -. Su creatividad consiste en la gestión de esos medios y del procedimiento, generalmente influidos por el propio personaje a retratar.⁴⁰⁶

La creación de la imagen de una persona aislada puede caer en la monotonía, colocando al modelo en la misma silla, con la misma iluminación y en la misma postura. Pero producir una imagen nueva para cada sujeto, resulta más complicado y requiere gran dosis de imaginación y profesionalidad. El reto es crear un ambiente diferente, dar una interpretación nueva e incluso introducir variaciones en la iluminación y los colores. En definitiva, cada persona es un individuo con personalidad, mentalidad, ambiciones y talento únicos. Pero en la práctica, parece imposible

⁴⁰⁵ LEWINSKI, Op. Cit. p48.

⁴⁰⁶ LEWINSKI, Op. Cit. p73.

conseguir que cada sesión sea completamente nueva. La información básica sobre el personaje - edad, profesión, carácter y filosofía de vida - puede determinar el ambiente general de la sesión. Así, el tratamiento elegido puede ser teatral, romántico, sentimental, enérgico, sereno, profesional, etc. Todo ello condiciona la técnica empleada y el lugar de la toma.⁴⁰⁷

En el retrato de instantánea - o acción - el personaje aparece en movimiento, pero se trata de un retrato y no de una mera fotografía ilustrativa de una actividad. Un gesto fugaz o una sonrisa, como "*efectos de realidad*", pueden revelar fuertemente la esencia de la personalidad. Antes de una sesión fotográfica en estudio, el operador puede tranquilizar al modelo para que muestre su verdadero rostro, y no la máscara social habitualmente empleada. Los procedimientos de los grandes retratistas son muy diversos. Bill Brandt, por ejemplo, dejaba a sus personajes solos, sin hablarles o muy poco, dejándoles aburrirse para olvidarse del fotógrafo y resultar naturales. Otros fotógrafos, en cambio, suelen hablar mucho con sus modelos antes de la toma. Como ya comentamos anteriormente, para quitar sus máscaras sociales, Philippe Halsman hacía saltar a los personajes, pero otros les hacen posar con detenimiento, para que se manifiesten a través de la postura.⁴⁰⁸

La evolución del retrato fotográfico es continua, y los gustos fluctúan sin cesar. Tradicionalmente, el retrato de estudio se basaba en la perfección de la técnica, en una pose formal y clásica, simbolizando estabilidad y serenidad. Actualmente, sin embargo, esos valores han perdido gran parte de su importancia. El desarrollo y la multiplicación de las imágenes en nuestra sociedad moderna hacen que se las considere de otra forma.

⁴⁰⁷ LEWINSKI, Op. Cit. p74.

⁴⁰⁸ LEWINSKI, Op. Cit. p106.

El retrato actual refleja los nuevos aspectos de la vida, siguiendo los motivos y gustos de sus personajes. Representa a los modelos tal como son, expresando sus modos de vida y personalidades modernas. Explorando el carácter del individuo, ese tipo de retrato sintoniza con la actual forma de vida mejor que las imágenes tradicionales. No implica el abandono de los demás estilos en beneficio de uno dominante. El fotógrafo queda libre de su propio estilo.⁴⁰⁹

En el periodismo gráfico, la sesión de retrato suele tener lugar en el ambiente del personaje retratado. Los operadores multiplican los lugares y evitan las poses estáticas, en beneficio de tomas dinámicas e informales. La multiplicación de elementos en la imagen puede ser nefasta para la composición. Sin embargo los reporteros buscan los efectos y el simbolismo que proporcionarán una imagen visible y con impacto. Lo importante queda siempre en el personaje, su identidad, su carácter y su ocupación entre otros factores.⁴¹⁰ Los reporteros no suelen realizar retratos subjetivos de sus personajes. Suelen representar a los modelos y explicar sus ideas con la ayuda de elementos: los objetos del entorno, los colores y tonos dominantes, la postura del modelo, sus gestos, su expresión, etc.

4.4.4 Énfasis del fotógrafo

Si desea obtener buenos resultados artísticos, al operador le resulta necesario conocer la psicología de su modelo. Algunos fotógrafos suelen dirigir a sus personajes como si fueran actores pero, antes que actor, el modelo es más bien una persona con talento más o menos marcado para la actuación. El operador debe entonces negociar con él, sin imponer o parecer dirigir demasiado. En los casos de negativa por parte del modelo, si los argumentos no son poderosos, es necesario encontrar un punto de

⁴⁰⁹ LEWINSKI, Op. Cit. p111.

⁴¹⁰ LEWINSKI, Op. Cit. p112.

equilibrio entre las demandas del artista y la persona retratada. Aquí, la negociación forma parte del trabajo preliminar a la toma. En casos idealmente éticos, cada parte debe entender claramente los deseos y negaciones de cada uno. Así, el fotógrafo retratista debe ser un negociador, y un experto en psicología del modelo.⁴¹¹ En la práctica, sabemos que esta negociación puede ser muy rápida - o ficticia - y depende también del entorno y de muchas más condiciones.

En ciertos tipos de retrato, los métodos interpretativos desarrollados en el teatro y el cine pueden ayudar al fotógrafo. El concepto de construcción del personaje, difundido especialmente por Stanislavski, consiste en acentuar el valor de los objetos y su relación con el actor para conseguir un uso lógico y útil en la concentración. El traje, el maquillaje, la iluminación, el decorado, ayudan, pero no son suficientes. Aquí se trata del trabajo del modelo sobre sí mismo, en el caso de su participación amplia en el retrato.⁴¹² Interpreta su propio papel pero queda muy ligado al operador, quien dirige la sesión. En teatro o en cine, la construcción del personaje proviene del actor, del director y del guión. Si en fotografía el modelo encarna su propio papel, no existe sin embargo - en principio - ningún guión escrito aparte de las aspiraciones del fotógrafo, y los deseos del modelo. No obstante ciertos retratistas componen especialmente sus fotografías, en una búsqueda de la ficción, inspirándose en el cine o en el teatro. El desafío del retrato es reproducir un instante ficticio - la pose - en un lugar natural o artificial, y recrear una expresión espontánea.

Los aspectos psíquicos del personaje se alcanzan al indagar en sus deseos y sus conflictos. La naturalidad surge cuando el modelo parece pensar, cuando sus acciones no son automáticas, sino producto de motivaciones interiores. Construir un personaje supone crear los aspectos exteriores: manera de andar, de moverse, de sentarse, de

⁴¹¹ **MIRALLES** Alberto, *La dirección de actores en cine*, Madrid, Ed. Cátedra, 2000, pp 22-23.

⁴¹² **MIRALLES**, Op. Cit. p106.

fumar, de reír, de comer, de dormir, etc.⁴¹³ La manera de vestir, las ropas llevadas en el momento de la toma influirán en el modelo, según cómo se sienta, a gusto o tenso, con ropa formal o descuidada. Todos los elementos visibles, y los imperceptibles, serán estudiados por el fotógrafo, en un intento de descodificar la psicología de su modelo.

La observación del operador es primordial. El problema es que solemos ver sin mirar; la rutina nos ha hecho superficiales. Mientras que ver es una actividad a la que no se exige esfuerzo y, por tanto, sus resultados son pasivos y difusos, mirar supone el intento de apropiarse de la realidad mediante un acto voluntario y a veces lleno de dificultad. Mirar es un acto activo, y con ese trozo de realidad reproducimos la existencia entera, asumiéndola como si la hubiéramos vivido. Observar a una persona enferma, ciega o con algún problema conocido, supone aprehender una parte de su circunstancia y deducir de ella, tanto como sea posible, su personalidad.⁴¹⁴

Evidentemente, las cualidades físicas del modelo determinan gran parte del éxito de un retrato. La plástica es importante, pero, como acabamos de explicar, el comportamiento y la atención del fotógrafo hacia el personaje son determinantes. Y cuando un individuo desempeña un papel, solicita implícitamente a sus observadores que tomen en serio la impresión promovida ante ellos. Se les pide una cierta credulidad en que el individuo posee los atributos y la aptitud que pretende poseer. El fotógrafo aparenta un saber, una cierta experiencia en su oficio para producir una imagen. Primeramente, el operador determina su papel: él es el director del acontecimiento fotográfico, y debe ante todo convencer a su modelo. En consecuencia, ese último le otorga su confianza, y cada individuo desempeña su propio papel. El actuante fotógrafo puede - y debe - creer por completo en sus propios actos. Puede estar completamente convencido de que la impresión de realidad que pone en escena es la verdadera realidad. Su público se convence también de esa representación, y

⁴¹³ MIRALLES, Op. Cit. p148.

⁴¹⁴ MIRALLES, Op. Cit. p164.

solamente personas con especial interés psicológico - o inquietud -, lanzarán dudas acerca de esa realidad.⁴¹⁵

Un individuo puede creer en sus propios actos o ser escéptico acerca de ellos. Una característica del artista es precisamente su inquietud, sus dudas en relación con la existencia. Un fotógrafo suele buscar sin cesar algo para ser creativo. El escepticismo coloca al sujeto en una posición que tiene sus propias seguridades y defensas particulares, pero también las muestras extremas de confianza en sí mismo suelen ser puestas en duda por muchos observadores.⁴¹⁶ El equilibrio reconforta siempre al espectador, al modelo en nuestro caso, que suele asumir el carácter inventivo, y sensible del fotógrafo.

El sociólogo Erving Goffman califica de "*fachada*" a la parte de la actuación del individuo que funciona de un modo general y prefijado. La "*fachada*" es entonces la dotación expresiva de tipo corriente empleada intencional o inconscientemente por el individuo durante su actuación. Diversos factores entran en consideración en aquella "*fachada*". El medio físico, el decorado, los objetos, pero también las relaciones sociales, el rango, el sexo, la edad, etc. definen la "*fachada*". El fotógrafo dividirá los estímulos que componen la "*fachada*" personal en "*apariencia*" y "*modales*". La apariencia se refiere a aquellos estímulos que funcionan en el momento de informarnos acerca del estatus social del actuante. Los modales, por su parte, se refieren a aquellos que nos hablan acerca del rol de interacción que el actuante esperará desempeñar en la situación que se avecina.⁴¹⁷ Cuando un actor adopta un papel social establecido, descubre, por lo general, que ya se le ha asignado una "*fachada*" particular. Ya sea porque su adquisición del rol haya sido motivada primariamente por el deseo de representar la tarea dada o por el de mantener la "*fachada*" correspondiente, descubrirá que debe cumplir con ambos sentidos.⁴¹⁸

⁴¹⁵ GOFFMAN Erving, *La presentación de la Persona en la Vida Cotidiana*, Buenos Aires, Amorrortu, 1971, p29.

⁴¹⁶ GOFFMAN, Op. Cit. p31.

⁴¹⁷ GOFFMAN, Op. Cit. p36.

⁴¹⁸ GOFFMAN, Op. Cit. p39.

✓ Durante la toma fotográfica, en los primeros instantes de la sesión, se establece automáticamente una relación del retratista con su modelo, en cualquier condición y disposición. La persona que lleva la cámara se hace fotógrafo, y la persona frente al objetivo se hace modelo. El operador desarrolla con su modelo una relación de poder: poder para pedirle que no se mueva, que sonría, o incluso repetir ciertos gestos varias veces, etc. La técnica establece los papeles, incluso en el caso del autorretrato, en el que el operador se transforma en modelo. Pero las características artísticas y expresivas en la obtención de una imagen dependen del dominio y talento del operador. Con la cámara en mano, detrás del objetivo, el fotógrafo elige los factores técnicos y estéticos de la imagen; factores ligados al modelo, a su expresividad y reacción durante la toma. Depende entonces del fotógrafo el guiarle, tranquilizarle o animarle a manifestar su imagen como retrato. A continuación de la observación, el fotógrafo se hace director en el sentido teatral para conseguir una expresión manifiesta de su modelo. Su meta es comunicar una imagen representativa del individuo, interpretando si fuera posible su carácter y su naturaleza. El operador juega entonces entre los roles de observador, director y creador. Desempeña un papel determinante en el proceso de la toma fotográfica.

Entonces, al concentrar en su persona las decisiones técnicas, artísticas y humanas, el operador es obligatoriamente director del retrato fotográfico. En el visor de su cámara, evalúa la imagen posible, establece su encuadre, su composición, etc. El fotógrafo convierte sus deseos y apreciaciones en decisiones fundamentales en el proceso del retrato. Su comportamiento puede ser aparentemente activo o pasivo en relación con su modelo. Sin embargo su papel es siempre directivo en relación con su producción creativa.

4.5 Modelo y autorretrato

- 4.5.1 Miedo a la imagen de sí mismo.
- 4.5.2 "Fototerapia".
- 4.5.4 Retrato del fotógrafo por sí mismo.

En *La cámara lúcida*, Roland Barthes comentaba sus aprensiones como modelo frente a la cámara fotográfica. Sentía, en el momento de la toma, cómo transformaba su cuerpo, en reacción a la idea de dejar una imagen de sí mismo. En consecuencia, no arriesgaba tanto pero vivía esa dependencia con la técnica y el fotógrafo con angustia. Ese temor muy común desde la invención de la fotografía, proviene quizás de la diferencia entre la imagen mental de los modelos y la visión del resultado fotográfico.⁴¹⁹ Hoy en día, nuestra familiarización con las imágenes disminuye el efecto de sorpresa frente a nuestra propia imagen fotográfica. En cambio, en los principios de la fotografía, esa impresión era totalmente novedosa para el público. Cada individuo podía entonces acceder a la visión externa de su propio cuerpo sin que fuera a través de un espejo o la interpretación mucho más subjetiva de un pintor; Cosa impensable, hasta esa época, para las bajas clases sociales del pueblo. Y actualmente, a pesar de nuestra familiarización moderna con las imágenes, los temores y trastornos psicológicos provocados por la fotografía siguen vivos, aunque en menor medida y bajo otras formas. Esos temores quedan relacionados con la imagen que cada modelo se hace de sí mismo, tan diferente de la imagen producida por un artista. Conviene recordar que todo ser humano no percibe directamente todas las partes de su cuerpo: las partes posteriores de la cabeza y de la espalda, quedan visibles solamente con espejos u otros aparatos. Psicológicamente, tenemos también una imagen personal a través de las miradas - y críticas - de los demás. Aquí podemos incluir al retrato fotográfico.

⁴¹⁹ **BARTHES** Roland, *La cámara lúcida*, Barcelona 1982., Gustavo Gili, pp 40-49.

4.5.1 Miedo a la imagen de sí mismo

En el siglo XIX, el éxito del medio fotográfico dio lugar a una democratización fulminante del retrato. Por tanto, en su obra *La photo sur la cheminée*, Bertrand Mary comenta que, sin embargo, algunos modelos no quedaban de acuerdo con la utilización de su imagen, y temían una real deriva de su efigie. La fotografía se hizo medio práctico para difundir las imágenes de las personas famosas desde los artistas hasta los políticos, sin embargo, numerosas personas anónimas empezaban a protestar por el uso de sus retratos. No aceptaban ser expuestos en escaparates de fotógrafos, después de haberles otorgado su confianza para fotos hechas con fines personales, incluso íntimos. Los maridos no aceptaban ver a sus mujeres exhibidas con vestido de noche escotado, en varios ejemplares en los bulevares. O bien chicas jóvenes mezcladas con actrices, niños desnudos, etc. Los clientes querían recuperar sus imágenes, y se veían obligados a comprar las copias por sumas abusivas. Cuando no tenían medios económicos, se hacían esconder los rostros en las copias. Así, desde sus comienzos, la fotografía planteaba el problema del uso de la imagen del modelo.⁴²⁰

La divulgación, voluntaria o no de los retratos no era el único motivo de preocupación de los clientes. El miedo y la angustia antes de la toma, provocaba la renuncia de ciertos clientes justo antes de la sesión, con pretextos y motivos fútiles. Algunos interrumpían bruscamente la sesión o rechazaban de entrada los resultados, exigiendo rehacer las tomas. La aprensión, el nerviosismo anormal, una rigidez irreprimible, se podía notar en muchos modelos, incluso menos turbulentos. Además, el problema alcanzaba su paroxismo en la entrega de las copias fotográficas.⁴²¹ Así, en los días posteriores a la toma, con la ansiedad aumentada por la espera, los modelos no podían disimular su desconcierto al descubrir su imagen

⁴²⁰ **MARY** Bertrand, *La photo sur la cheminée: naissance d'un culte moderne*, Paris, Ed. A-M Métaillé, 1993, p93.

⁴²¹ **MARY**, Op.Cit. p118.

fotográfica, tan diferente de aquella percibida en un espejo, y "*filtrada por la vanidad*". Se traicionaban por movimientos de retroceso y desencanto, o comportamientos de rechazo. Entonces, los fotógrafos retratistas buscaron medios más o menos psicológicos para atenuar ese momento: proponían al cliente acudir acompañado de un familiar o un amigo para recibir su copia, y escuchar los consejos amicales posibles.⁴²²

Luego, las circunstancias principales, tan técnicas como estéticas, se invirtieron. Los perfeccionamientos del proceso, asociados a la experiencia de la mayoría de los retratistas en conseguir imágenes fieles de los modelos, hacían que su parecido fuera aceptado. Era entonces esa exactitud la que planteaba problema. Esa cualidad provocó una nueva creencia: el público empezó a imaginar que las imágenes tan perfectas llevaban en sí mismas el poder de mostrar, en las apariencias reproducidas, el ser mismo de los modelos fotografiados.⁴²³ Con la boga de las teorías acerca de la fisiognómica, se divulgaba en el público la idea de que las imágenes fotográficas podían desvelar la personalidad de cada uno en lo que tiene de esencial. Cada detalle expresaba la individualidad única, y los clientes imaginaban en la copia fotográfica el reflejo de sus almas.⁴²⁴

A pesar de no tener lugar hoy en día, aquellas creencias nos recuerdan que, sin embargo, la toma fotográfica mantiene algunos instantes intimidantes. La multiplicación de imágenes en nuestra sociedad, y la familiarización con las representaciones individuales, hacen de la fotografía un medio menos inquietante que entonces. Sin embargo, ésta mantiene su poder aterrador por su posibilidad de recuerdo, por su divulgación o, a veces, por su denuncia. El retrato muestra algo que el modelo no ha visto de sí mismo o algo que no quiere mostrar. Provoca entonces un trastorno psicológico, superado a veces con la ayuda del operador. Se trata de un elemento filosófico esencial del proceso.

⁴²² **MARY**, Op.Cit. p119.

⁴²³ **MARY**, Op.Cit. p120.

⁴²⁴ **MARY**, Op.Cit. pp 121-122.

4.5.2 Fototerapia

En Estados-Unidos, la fototerapia aplicada a las afecciones psíquicas o psicosomáticas hizo aparición con fuerza en los años 80. Aquí, la novedad consiste en su empleo para el tratamiento psicoterapéutico de los pacientes que tengan enfermedades mentales benignas, o incluso graves. En este método, el psicoterapeuta solicita al paciente una serie de fotografías de sí mismo, autorretratos instantáneos en particular (estilo fotomatón), pero también fotos de familia, de amigos y personas que componen su entorno habitual o que han pertenecido antiguamente a su entorno familiar o de trabajo. En tanto sea posible, esas imágenes deben consistir en un repertorio de clichés tomados en diferentes momentos del pasado, evocando varias etapas de la experiencia vivida del sujeto en su historia personal.

Una amplia gama cronológica de fotografías permite una discusión elaborada entre el paciente y el médico o el psicólogo. Las relaciones o analogías evocadas por el discurso del paciente acerca de sus fotografías personales llevan hacia una interpretación fiable del profesional cuando el número de imágenes, su variedad y su escalonamiento cronológico se revelan más importantes. Todo el discurso desencadenado por las fotografías, y más o menos guiado por las preguntas avisadas del psicoterapeuta o del psiquiatra (las simpatías y antipatías existentes entre el paciente y los personajes fotografiados; las relaciones que ha tenido con ellos, así como las connotaciones positivas o negativas expresadas por él durante la entrevista acerca de escenas o situaciones observables en la imagen), debe llevar, tanto por parte del paciente como por parte del médico, a una mejor comprensión del encadenamiento de los afectos y de las experiencias psicosensores en las que el paciente es el terreno.⁴²⁵ El paciente habla entonces acerca de las imágenes y realiza un trabajo psicoanalítico a partir de ellas.

⁴²⁵ **CHIROLLET** Jean-Claude, *Photo-archaïsme du Xxème siècle*, Paris, CY éditions, 2000, p106.

La expresión de emociones, durante la visión de las fotografías (de sí mismo y de los demás), resalta con mucha más inmediatez que durante una simple entrevista verbal entre el enfermo y el terapeuta. Mientras el psicoanálisis tradicional consiste en una serie de casi monólogos del paciente a partir de los cuales el terapeuta desenreda los complejos rechazados inconscientemente, las fotografías presentan el motivo concreto y singular de los conflictos internos del sujeto, fuera de toda simbología puramente discursiva. Las personas y las situaciones descritas por el sujeto evocan directamente la fuente, anteriormente más o menos reconocida y designable, de los síntomas neuróticos o de las dificultades resentidas en ciertas situaciones comportamentales. El soporte fotográfico ayuda entonces al sujeto a superar y reintegrar afectivamente el pasado traumatizante.⁴²⁶

El autorretrato es también a ese nivel una pieza valiosa: el sujeto se ha colocado a sí mismo en una situación narcisista instalándose en su casa delante de una cámara fotográfica colocada sobre trípode, o bien delante de un aparato público de fotografía con revelado instantáneo (fotomatón). La imagen del sujeto ya no es retocable, se ha inscrito definitivamente en la materia química del soporte sensible. La preparación de la pose y de las mímicas toma también importancia en el resultado icónico, ya que habla de la idealización del sujeto. Toda su inspiración emocional está puesta en juego, en una tensión psicológica decisiva, en ese corto tiempo de espera del disparo de la cámara.⁴²⁷

Fotografiarse a sí mismo constituye un acto significativo porque se trata de ofrecer la representación de una cierta unidad fisionómica, reveladora del ser íntimo, que será juzgado "*fotogénico*" o no. El autorretrato es entonces realmente revelador del espíritu del sujeto en relación con él mismo cuando se toma por sujeto de observación.

⁴²⁶ **CHIROLLET**, Op.Cit. p107.

⁴²⁷ **CHIROLLET**, Op.Cit. p108.

Los misterios de la fotogenia dependen de las connotaciones más o menos positivas sugeridas por el retrato, pero el efecto fotogénico es también directamente relativo a una búsqueda de coincidencia, establecida inconscientemente por el sujeto, entre su apariencia momentánea y el ideal de la representación imaginaria de esa apariencia, ideal que debe esforzarse por controlar bien. Reconocerse a sí mismo es una de las más dolorosas pruebas para un sujeto afectivamente perturbado, pero es también delicado hacer una retrospectiva a la vista de fotografías de amigos, de compañeros de trabajo, de parientes, porque los afectos emergen en la reflexión a sangre fría. El desorden en el cual se presentan a la consciencia los temas emocionales revividos sigue una "*lógica*" puramente afectiva que determina las valorizaciones o las depreciaciones del sujeto repentinamente colocado de nuevo en situaciones olvidadas. Es porque la fototerapia se convierte en un excelente medio narrativo de ordenar las ideas por lo que hace que el sujeto se acerque a sus experiencias vividas anteriormente. Hablar de su propio retrato, es intentar delimitar el conjunto de su personalidad profunda, así como hablar del retrato del prójimo es también intentar descodificar el sentido de la relación negativa o positiva que hemos podido tener o que nos hubiera gustado tener con él.⁴²⁸

4.5.3 Retrato del fotógrafo por sí mismo

Aunque hoy en día la ubicuidad de la imagería fotográfica ha acabado en gran parte con el aspecto mágico y temible de la fotografía, la perplejidad del público frente a la fidelidad de su propia imagen se mantiene intacta. Algunos fotógrafos, especialmente artistas, siguen fascinados por ella hasta el punto de volver sus propios cuerpos hacia la cámara, encontrando que la fotografía les proporciona un método con

⁴²⁸ **CHIROLLET**, Op.Cit. p109.

el que penetrar en los más profundos rincones del "yo". El primer fotógrafo que representó una imagen de este tipo fue, en 1840, el francés Hippolyte Bayard, quien tituló "*retrato de un hombre ahogado*" a una imagen de sí mismo como un cadáver semidesnudo, proclamando de este modo su amargura por no haber sido reconocido como uno de los inventores de la fotografía. Otro antecedente es un autorretrato del eminente fotógrafo victoriano Oscar Gustave Rejlander, conocido por sus moralistas escenas de género. Paradójicamente, ese artista decide al mismo tiempo mostrarse y ocultarse ante la cámara; esconde su cuerpo bajo una sábana mientras se protege el rostro con el brazo.⁴²⁹

Desde la invención de la fotografía, el autorretrato ha sido practicado como género autónomo. En este caso, la ventaja de la fotografía consiste en liberar al operador - anteriormente el pintor - del triángulo formado por su cuerpo, el soporte pictórico y el espejo, herramienta imprescindible del proceso. El fotógrafo no necesita espejo, aunque pueda ser útil en ciertos casos, como elemento-prueba de la imagen manejada por el autor-modelo. El autorretrato es ante todo instrumento de autodescubrimiento. Plantea la imagen proyectada de sí mismo, de la representación del propio autor para los demás. En su proceso - el operador se fotografía fotografiándose - existen conexiones multiplicadas entre causa y efecto, comparables a espejos enfrentados.

En el autorretrato, el operador aprovecha su cuerpo como materia prima, a veces sin intención narcisista aparente, preferiendo controlar ampliamente todos los elementos de la imagen fotográfica, modelo incluido. Por ejemplo, el artista norteamericano John Coplans justificó su interés hacia el autorretrato por el mero hecho de no precisar modelo. Generalmente, aquella conducta denota también un rechazo en gestionar la relación operador-modelo. Al evitar la interactividad con su

⁴²⁹ EWING William A, *El cuerpo : fotografías de la configuración humana*, Madrid, Siruela, 1996, p294.

modelo, el autor asume enteramente la obra producida, resultado de su reflexión intelectual solitaria. El operador se sorprende a sí mismo. Así el autorretrato se convierte en diálogo consigo mismo. El artista investiga, reflexiona y observa su cuerpo tal como no puede imaginarlo sin la cámara fotográfica.

Tenemos, como ser humano, una cierta imagen de nuestro propio cuerpo. Algunas partes, como la espalda, la parte trasera de la cabeza, etc. no son visibles sin ayuda exterior - espejo, dibujo, cámara -. Mas ampliamente, no evaluamos a nuestro cuerpo desde fuera sino desde él mismo. Así, la representación psíquica del volumen, de la masa, de la forma de nuestro cuerpo es una configuración imaginaria ligada a las informaciones sensoriales que llegan hasta nuestro cerebro. Padece transformaciones, distorsiones y mutilaciones imaginarias según la edad, las experiencias, las enfermedades físicas, las neurosis de la persona, etc. Evocamos también anteriormente como el ser humano se percibe a sí mismo gracias a los demás, a sus reacciones, comparaciones, juicios, etc. La mirada del "*otro*" condiciona nuestra existencia.

En el autorretrato, el operador cuestiona su propia imagen. Consciente de que se trata de una imagen mecánica, entonces diferente de aquella humana, el artista se pone en escena. La operación puede ser mecánica, corriente y popular, como en el caso del fotomaton. Pero la auto-dirección escénica puede ser también elaborada y provocar una gran reflexión intelectual. El artista alemán Dieter Appelt - evocado en el capítulo 1 (véase p 130) - propone una visión terrenal de su cuerpo. Parece dispuesto a emplearlo para lograr una sensación mágica. En sus *instalaciones* Appelt aparece por ejemplo en su "*torre vigía*", rastreando el horizonte en busca de una señal, o descansa en una fosa, como aguardando la muerte.⁴³⁰ Y al observar la investigación escenográfica del artista, el espectador reconstituye mentalmente el proceso del autorretrato.

⁴³⁰ EWING, Op.Cit. p296.

Y además de fotógrafos como Appelt, a partir de las décadas de 1960 y 1970, varios artistas europeos y norteamericanos adoptaron como medio el cuerpo en sí, empleando la cámara - fija o en movimiento - básicamente como instrumento de documentación. Los "*artistas del cuerpo*" trataron sus propios cuerpos como material escultórico, a veces utilizándolo exactamente de la misma manera que otro material artístico. Otros opinaron que el cuerpo tenía atributos únicos a los que merecía la pena prestar atención, aunque fueran vulgares. Las más sencillas funciones corporales - caminar, respirar, rascarse la nariz - fueron observadas y aprovechadas con gran solemnidad. Pero hubo también una tendencia más masoquista en la que los artistas cortaron, quemaron, dispararon o abusaron de sus propios cuerpos con la intención de poner al descubierto las neurosis y los miedos.⁴³¹

Estas "*obras corporales*" pueden ser acontecimientos públicos decididamente exhibicionistas o ritos totalmente solitarios representados en el estudio del artista. Pero todos ellos comparten su carácter efímero. En este sentido, la cámara resulta ser un instrumento indispensable: los momentos únicos, transitorios e irrepetibles adquieren forma permanente en las fotografías. Una condición del movimiento artístico "*body art*" reside en el rechazo del mercado del arte. Operando con su propio cuerpo, el creador mantiene entonces el control sobre su obra, ya que físicamente no permanece en una galería de arte. Entonces el mismo creador emplea la fotografía como documento testimonial de su *performance* o *happening*, imagen que permite divulgar la obra hacia un público más amplio. Sin embargo, a pesar del desprecio de esos artistas por el tradicional objeto de arte, la fotografía acaba asumiendo aquella función comercial. También es cierto que sin la fotografía, el *body art* no habría despertado tan amplio interés.⁴³²

⁴³¹ EWING, Op.Cit. p300.

⁴³² EWING, Ibidem.

La obra de Gina Pane - *Azione sentimentale*, 1974 - en la que la artista italiana se despelleja metódicamente el brazo con espinas de rosas no quedaría visible por el espectador sin el medio fotográfico.⁴³³ Las *acciones* entran en el ámbito de un arte deseoso de romper las barreras con la vida, buscando nuevas modalidades de una actividad artística. El autorretrato no compone aquí la meta de la *intervención*. Lo importante queda en la *performance*, y predomina la representación del cuerpo del artista como simple elemento de expresión. Quedamos sin embargo en el ámbito del autorretrato pero más cercano a una autorepresentación del operador.

Al situar sus propios cuerpos ante la cámara, todos estos artistas y fotógrafos se arriesgan a ser acusados de narcisismo y vanidad. Pero el intenso escrutinio del yo con la esperanza de obtener una nueva perspectiva sobre la existencia de uno mismo o de la humanidad en su conjunto no equivale a una obsesión narcisista. Por el contrario, dichos retratos revelan el miedo a que su cuerpo no sea más que una aparición o un objeto de deseo fetichista. Tal vez aquellas investigaciones cautivan al espectador porque siente que los artistas actúan en su nombre, y aprende algo de sí mismo en sus conflictos.⁴³⁴

En el autorretrato, el interés del público reside en el proceso efectuado por el artista. La manera en que se fotografía a sí mismo constituye un mensaje importante del autorretrato. Cautiva al espectador por los riesgos que toma, por lo que experimenta y descubre de su personalidad, además de su obra plástica. El autorretrato es un proceso complejo, en el que el operador ocupa todos los papeles, desde modelo hasta director de su propia imagen.

⁴³³ **BAQUÉ** Dominique, *La photographie plasticienne*, Paris, Ed. Du Regard, 1998, p13.

⁴³⁴ **EWING** William A, *El cuerpo : fotografías de la configuración humana*, Madrid, Siruela, 1996, pp 302-303.

✓ En el acto fotográfico, parte de las tensiones y angustias expresadas por el modelo pueden surgir de la idea que él se hace de la imagen final. A pesar de nuestra familiarización actual con el medio, el acto fotográfico produce una pequeña aprehensión, o bien un deseo de control de la imagen por parte del modelo. La mayoría de los sujetos, sean quienes sean, y sea cual sea la situación - excepto en las "*fotos robadas*" - intenta cuidar su imagen, su fotogenia; en general de manera inconsciente. En el disparo fotográfico, muchas personas imaginan la interpretación de su pose, realizada por el operador. Al decir de Roland Barthes, los modelos transforman sus posturas, sus expresiones, reaccionando sutilmente durante el acto fotográfico. Con la experiencia y el oficio, los modelos profesionales, los actores, suelen dominar su fotogenia y parecer naturales. En realidad, sabemos que ofrecen simplemente una cierta imagen preparada de su cuerpo.

El miedo a la imagen de uno mismo proviene sin duda de la consideración y de la visión mental del cuerpo. Siguiendo esa constatación, psicoanalistas estadounidenses aplican el autorretrato a las afecciones psíquicas o psicosomáticas, en un campo denominado "*phototerapia*".

Fotografiarse a sí mismo ofrece la representación de una unidad fisionómica y reveladora del ser íntimo. Tomando su cuerpo como modelo, algunos fotógrafos realizan una experiencia psíquica y artística registrada por la imagen fotográfica. El autorretrato ilustra entonces una búsqueda, una reflexión y una relación del artista consigo mismo. Acto narcisista para algunos, propone generalmente al espectador una reflexión sobre sí mismo. El autorretrato compone también un género fotográfico propio, en el que el cuerpo del artista se emplea como materia plástica, como experimento, revelando a la fotografía como reflexión del artista, más que como simple visión de un operador.

Conclusión

Al considerar la influencia del fotógrafo sobre su modelo, hemos tomado en cuenta su presencia física, su comportamiento y su relación global influyente en la expresión de la persona retratada, y así en la imagen fotográfica definitiva. El punto de partida de aquella idea fue una reflexión de la fotógrafa Diane Arbus, comentando la sensación de presencia del operador transmitida al espectador de una imagen fotográfica.

Salvo algunas excepciones, en la mayoría de las tendencias del retrato fotográfico, resulta imprescindible la presencia del modelo frente a la cámara y un operador manejando la técnica. Indudablemente, los medios modernos de vigilancia - empleados también en un sector del periodismo - permiten realizar retratos sin que los modelos lo sepan, con ciertos problemas de derechos de imagen. Aquí la relación del modelo con la técnica y el operador es administrada a través de leyes aceptadas por la colectividad. Se trata entonces de una relación técnica, sufrida por el modelo, y la imagen resultante conlleva los datos de aquella situación. Así, la fotografía de vigilancia - generalmente empleada mediante la técnica del vídeo - sería para nosotros el extremo, o el grado cero de la fotografía de retrato.

El campo de nuestro trabajo se ha centrado en el ámbito de la fotografía de retrato incluyendo un modelo, un fotógrafo y una técnica. El tema de estudio del ser humano es fascinante, pero también muy complejo y difícil de tratar. La fotografía lo ha adoptado desde sus comienzos, como atestiguan los primeros daguerrotipos. Por lo tanto, el fotógrafo se enfrenta a la comunicación natural y a menudo imprescindible con el sujeto de su imagen. El artista debe ser receptivo a la expresividad de su modelo, pero puede también verbalizar su intención, manejar la situación y crear una relación. Intervienen los gestos, la postura, el movimiento del cuerpo, la expresión del rostro y de la mirada, las sensaciones táctiles y olfativas como elementos de comunicación no verbal.

Enfocando nuestra tesis sobre el momento de la toma, nos hemos preguntado si el fotógrafo retratista era observador, actor o director de la situación registrada. Consideramos también los elementos técnicos y artísticos empleados por el creador de un retrato para transmitir una imagen en correlación con el modelo fotografiado.

Existen múltiples tipos de retratos fotográficos que han evolucionado a lo largo de la Historia de la Fotografía, alimentados por artistas con diferentes estilos. Sus puntos comunes residen en un soporte fotosensible en el origen de toma, y el poder ontológico de la imagen fotográfica. Sea cual sea la técnica empleada, el espectador acepta creer que la imagen presentada procede de la realidad. Pero desde el *"retrato clásico"* - a menudo efectuado en estudio - hasta el *"retrato de instantánea"*, pasando por el retrato *"objetivista"* o *"subjetivista"*, las tendencias resultan abundantes. Existe una diferencia importante entre el retrato hecho por un reportero y aquel realizado por un artista. En el reportaje, el fotógrafo elabora una imagen captando al modelo en su contexto, dejándole cumplir sus acciones. Puede hablar con él, sin embargo procura perturbar lo menos posible el ambiente y la acción en curso. En cambio el artista pide directamente al modelo posar. Puede buscar una evocación naturalista, correspondiente a la persona retratada, sin embargo la intención queda definida y comunicada: consiste en elaborar un retrato. Ese factor suele ser traducido visiblemente en la imagen resultante, por ejemplo por una mirada frontal, o una actitud parada. Por supuesto la prensa aprovecha ampliamente ese tipo de retrato. Un reportero puede convertirse de repente en retratista, no obstante el periodismo gráfico favorece ciertos códigos de representación a fin de transmitir claramente las informaciones a sus lectores.

Como elemento decisivo, la técnica nos parece ser un primer factor influyente en el retrato fotográfico. Recordamos cómo, al principio del invento de la fotografía, los primeros retratistas quedaban presos de los inconvenientes del proceso. La lentitud de

impresión de las emulsiones imponía interminables minutos de pose a los modelos, y resultaban actitudes rígidas y austeras. Sin embargo, bajo los efectos de la novedad y la democratización del retrato, el público se conformaba con aquella imagen estereotipada. Aprovechando los descubrimientos realizados durante el siglo XIX en el campo de la *fisionomía*, algunos artistas, en particular Nadar, supieron resolver ese problema. Su comprensión de la psicología humana y su tipo de relación - generalmente amistosa - con los modelos, favorecía el relajamiento de la persona, y consecuentemente una interesante expresividad.

Los retratistas de la época de Nadar trabajaban en estudio, con cámaras de gran formato, instaladas sobre trípode. La cámara, visible e inmóvil por su tamaño y peso, marcaba un punto asentado en un triángulo formado por ella misma, el modelo y el fotógrafo. A pesar de los inconvenientes, el operador quedaba libre de moverse y separarse de la cámara. Más adelante, con las cámaras portátiles, ese punto de observación dejó de ser fijo. A partir de ese momento, el fotógrafo, el modelo y la cámara ya no quedan unidos de manera inseparable. Pero la movilidad del operador no conlleva solamente ventajas, como expresó Richard Avedon, cuando, en un momento de su carrera, dejó el medio formato para volver a las cámaras de estudio, comentando que la Rolleiflex que había estado empleando, creaba físicamente un obstáculo entre el sujeto y él mismo. De este modo, con la cámara de gran formato, él se situaba al lado del objetivo, frente al modelo, sin nada entre ellos, en una especie de relación cerrada. Y las obligaciones técnicas, la disciplina impuesta por el procedimiento, ligaban el fotógrafo al modelo. Con los medios técnicos actuales, esa disciplina parece olvidada y ha devenido en libertad de movimiento, tanto por parte del operador como del modelo. Sin embargo, esa incomodidad técnica de los comienzos del medio fotográfico representa la base misma del acto de fotografiar: la relación operador-modelo está condicionada por una técnica. Los diferentes sistemas

fotográficos actuales modifican esa dependencia pero sin transformarla totalmente, salvo en casos de televigilancia o captura de imágenes sin conocimiento del modelo.

La influencia de la técnica, en particular la miniaturización de las cámaras, en las relaciones fotógrafo-modelo, resulta especialmente notable en el campo del fotoperiodismo. Antes de la Segunda Guerra Mundial, los fotógrafos alemanes supieron dar un nuevo impulso al género con un efecto visible también en el retrato de tipo "*instantánea*". Aquella libertad otorgada por la movilidad de las cámaras, estimuló múltiples tendencias y estilos de fotografía. La práctica tan personal de Henri Cartier-Bresson con su teoría del "*instante decisivo*" inspiró también a muchos más fotógrafos. Pero más que una técnica, podemos hablar de un comportamiento del fotógrafo, permitido por esas cámaras portátiles. "*L'image à la sauvette*" ("la imagen de prisa y corriendo"), el concepto de Cartier-Bresson, es una imagen incidental aunque deba mucho al talento y a la destreza del operador para captar el instante oportuno. El método de Cartier-Bresson privilegia la discreción y la no-intervención del fotógrafo en relación con el sujeto. No se trata de esconderse, sino de pasar desapercibido para captar de repente la imagen representativa de toda una situación. En sus copias de contacto, resulta visible el trabajo en secuencia de Cartier-Bresson, sin embargo se trata de una búsqueda de la imagen única, aquella que se encontraba por encima de las demás.

En cambio, con una obra disociada de aquel concepto, Sebastião Salgado declara no creer más en el "*instante decisivo*". Para él, el fotógrafo debe involucrarse en la situación del modelo; incluso "*sufrir con la gente*". El discurso de Salgado trata de la implicación del operador quien debe empatizar con sus modelos. Y pretende que la aceptación del fotógrafo por sus personajes permite la expresividad de los modelos, y así la realización de imágenes interesantes. Aquí no se trata de una imagen única y decisiva, sino de situaciones representativas. El concepto de "*imagen decisiva*" parece

ligado, en la mente del público, a la "naturalidad" de una imagen fotográfica. Sabemos, sin embargo, que cualquier sujeto normalmente educado en nuestra sociedad, reacciona frente a una cámara; desde un paseante hasta un político. Su naturalidad resulta entonces ficticia y más propia de un actor. Y la espontaneidad de la imagen parece fundamentarse sobre códigos aceptados por el espectador. El ser humano actual vive rodeado de imágenes y de aparatos para crearlas. Su consciencia de ellos influencia su comunicación con los demás, siguiendo códigos culturales. Los medios de comunicación contemporáneos con más impacto en el público - especialmente la televisión - han modificado nuestra visión del mundo, y ejercen una influencia en el medio fotográfico. Como lo menciona Salgado, resulta imposible hoy en día captar la "*imagen decisiva*" tal como lo hacía Cartier-Bresson. El comportamiento del modelo evoluciona, pero también la actuación del operador. Y frente a la efusión de imágenes - animadas - servidas por la televisión, la fotografía documentalista evoluciona hacia un concepto de trabajo en series de imágenes; captando momentos en secuencias. Aunque sigan existiendo adeptos del "*instante decisivo*", gran parte de los fotógrafos contemporáneos se basa en una noción más dilatada de una fase de tiempo. Las intenciones y solicitudes correspondientes a la fotografía documental provocan una cierta búsqueda, y un comportamiento específico del fotógrafo. En relación con su modelo, el operador no actúa de la misma forma según su proyecto que puede consistir en una sola imagen o bien en una serie de fotografías.

En un ámbito más artístico, la trayectoria de Duane Michals es también característica de un estilo importante en el empleo de la secuencia fotográfica. Aquí se trata deliberadamente de series de imágenes ordenadas gracias a la reflexión y la creación personal del artista. Michals se compara con un escritor que elabore una historia visual. Su postura fotográfica es entonces específica de un creador que trasciende el documento.

En todos los casos existe una secuencia visible en la "*copia de contacto*" - o series de diapositivas o imágenes digitales -. Se trata aquí del borrador, o memoria del trabajo durante la toma. En ella se puede analizar el camino creativo del operador, pero si bien atestigua la intención del fotógrafo, no compone su proyecto definitivo. La fotografía parece ser el resultado de una serie de decisiones, más que una elección única.

Además del cambio provocado por la televisión sobre el papel de la fotografía documental en la sociedad actual, la tecnología digital, por su maleabilidad, induce una menor fiabilidad de la imagen fotográfica como testimonio. Y, según hemos ido viendo a lo largo de esta tesis, el género del retrato parece afectado por esos cambios, principalmente al nivel de la ética fotográfica. Moviéndose entre diferentes conductas - activa o pasiva - el fotógrafo actual puede ser observador, actor o director de la imagen producida. Su sistema sensorial le permite vincularse con el medio ambiente y relacionarse con el modelo si lo desea.

Cada aparato sensitivo humano tiene sus características y su importancia, aunque, culturalmente, hayamos favorecido a algunos como la vista y el oído. Además, la mirada es una función activa del ser humano, y origina respuestas en las personas involucradas en una interacción visual: ver un objeto inanimado no produce ninguna reacción en él, sin embargo mirar a una persona consciente de ser observada puede provocarle sensaciones agradables o no, sentimientos, etc. Como un dedo barriendo el espacio, nuestra mirada otorga una importancia especial allí donde apunta, interés o juicios de valor sobre los objetos en los que se posa. El fotógrafo, provisto de su cámara difícilmente puede ocultar su intención al enfocar, afinando su técnica, y apuntando al modelo en un acto manifiesto. Así, el fotógrafo no puede ser exclusivamente observador, salvo en caso de vigilancia no conocida por el modelo.

El operador debe ser consciente de su incitación involuntaria hacia la persona retratada. Su mera presencia en el contexto es un factor influyente en el modelo y en la escena fotografiada. Por sus experiencias acumuladas, el fotógrafo retratista dispone además de una cultura visual y de procedimientos artísticos que le guían en la creación de la imagen fotográfica. Sabe definir su intención creativa, componer su imagen a través del visor de la cámara y optimizar el uso del tiempo en fotografía. Pero casi todos los componentes técnicos y artísticos implican su participación corporal: la elección de un cierto plano implica una cierta distancia en relación con el modelo; una velocidad de obturación lenta pide estabilidad, y el punto de vista se establece en el sitio ocupado por el fotógrafo y su cámara. Asimismo, cuanto más discreta se hace la técnica, más se hace presente el cuerpo físico del operador. De hecho, algunos artistas comparan la cámara con una prolongación de sus ojos. Y en el punto extremo, las técnicas con cámaras ocultas modifican totalmente la relación operador-modelo. Sería entonces una relación vigilante-vigilado.

En el caso de nuestro estudio - del retrato fotográfico declarado y aceptado por el modelo - podemos comparar la actividad corporal del fotógrafo con una operación teatral. Todo ser humano actúa en su vida cotidiana y, cuando desempeña un papel, solicita implícitamente a sus observadores que tomen en serio la impresión que provoca ante ellos. Les pide asumir que él posee en realidad los atributos que aparenta poseer, que la tarea que realiza tendrá las consecuencias que pretende y que, en general, las cosas son como lo que parecen. La conducta relacional del fotógrafo retratista empieza en el convencimiento de su modelo de que se está elaborando un retrato. Puede ser una actitud muy breve, pero la palabra clave de la fotografía ("*sonría*"), implica una comunicación subjetiva inserta en el proceso. Y aunque no se pida ninguna sonrisa, las miradas intercambiadas entre modelo y fotógrafo concretan la relación. El operador expresa - voluntariamente o no - su

motivación al modelo y, si es necesario, a las demás personas del entorno. Por otra parte puede creer en sus propios actos o ser escéptico acerca de ellos.

Pero la persona fotografiada adopta también un papel específico, el de modelo. Y su actividad, funcionando de modo general y prefijado, se presenta bajo la forma de una "*fachada*" o "*máscara*". Esta es la dotación expresiva del individuo-modelo durante su actuación. El fotógrafo lo sabe, y su labor consiste en hacerla caer, penetrando en lo más íntimo de su personalidad. La fachada personal puede residir en el estatuto o cargo de la persona, su sexo, su edad, sus características, etc.⁴³⁵

En ese sentido, para lograr su objetivo, el fotógrafo se comporta como un actor frente a su modelo. Actúa como ejecutante del ritual de la pose, indicando su intención de fotografiar a la persona retratada. Y como todo actor - en sentido amplio - interactúa con su compañero también actor, en ese caso el modelo. Roland Barthes evocó en *La cámara lúcida* su desconcierto al transformarse, involuntariamente, durante la pose. Considerando las diferencias entre la imagen que él tenía de sí mismo, con aquella que su cuerpo expresaba, y la que iba a realizar el fotógrafo, Barthes sabía que se producía algo singular e incontrolable por su parte. El talento del retratista ayuda al modelo a entender y empatizar con él, especulando sobre su comportamiento frente a la cámara. Las dotes relacionales de fotógrafos de gran talento, desde Nadar hasta Richard Avedon, fueron decisivas para la manipulación psicológica del modelo y conseguir imágenes excepcionales.

El miedo del modelo en relación con su imagen ha sido observado desde los comienzos de la fotografía. Frente a los problemas surgidos en el momento de la entrega de los trabajos, los profesionales empezaron a mimar en extremo el ego de sus modelos. Actualmente, la multiplicación de imágenes en nuestra vida cotidiana nos permite aceptar más favorablemente una visión insospechada de nuestro cuerpo. Una

⁴³⁵ **GOFFMAN** Erving, *La presentación de la Persona en la Vida Cotidiana*, Buenos Aires, Amorrortu, 1971, pp31-34.

tendencia del psicoanálisis, la *"fototerapia"*, aprovecha incluso la fotografía para trabajar en torno a la imagen de sí mismo por parte de los pacientes.

Resulta evidente que el ser humano no percibe íntegramente su físico, especialmente la parte posterior de su cuerpo. Tampoco puede verse desde lejos, o fuera de su cuerpo, excepto con la ayuda de espejos, o medios modernos de grabación de la imagen, tales como la fotografía, el cine y el vídeo. Sin embargo, permanece siempre una interpretación subjetiva, así que los complejos problemas de auto-imagen del modelo dependen en gran manera del campo del análisis psicológico. Los planteamientos e investigaciones artísticas en ese terreno pueden darse también en el autorretrato. En ese caso, el artista ocupa un doble papel - de operador y modelo - entrando en una exploración de sí mismo, interesante también para el espectador. En el autorretrato, las trayectorias son notablemente variables. Desde el uso público y corriente del fotomatón, hasta los elaborados disfraces de Cindy Sherman, el fotógrafo se hace actor de su propia imagen a la vez que investigador de un proceso psicológico perturbador.

La comprensión del modelo, de sus miedos y reacciones, permite al retratista controlar mejor el proceso de la toma fotográfica. En consecuencia, él mismo actúa para dominar la situación, conforme a su experiencia y juicio. Si su intención es la de adaptarse al contexto, la improvisación resulta fundamental. Sin embargo, no se trata de hacer frente, sea como sea, a un problema, sino de proporcionar una respuesta inmediata ante el desarrollo de una circunstancia inesperada. La improvisación es una aptitud creativa para obtener soluciones prácticas. Es también una técnica teatral empleada para fomentar situaciones e incluso desarrollar guiones. De ese modo, el fotógrafo retratista puede comportarse como un director interviniendo en la actividad de su modelo. Y como un director de cine o teatro, el fotógrafo puede guiar a su modelo, de manera más o menos libre, según su criterio artístico.

La actitud activa del fotógrafo obedece al concepto de su proyecto. Generalmente, el destino que se va a dar a la fotografía define las normas que se precisan para la elaboración de la imagen. Si se trata de una fotografía de moda o de publicidad, el operador y sus auxiliares cuidarán particularmente los detalles visibles de la imagen. La intervención se hace aquí obligatoria; incluso cuando la foto de moda imita al modo de hacer del reportaje, los elementos fortuitos resultan controlados y seleccionados con posterioridad a la toma, gracias a retoques, encuadres, etc. Mientras tanto, si la imagen se destina a convertirse en un documento, por ejemplo en la prensa, una cierta ética rige la mediación del operador, y su intervención relativa se limita a unos pocos efectos convenidos.

Sea cual sea la actitud del fotógrafo, su intención queda generalmente ligada a la fotogenia del modelo. Esta aptitud residente en los rasgos del modelo captados por la película, fue definida por el filósofo Edgar Morin como cualidad propia del cinematógrafo. Citando a J. Epstein, determina como fotogénico *"todo lo que es valorizado en alto grado por la reproducción cinematográfica"*. En su obra, *El cine o el hombre imaginario*, Edgar Morin incluye en esta observación también a la imagen fotográfica, y en él hace ver que la fotogenia revela un cambio entre imagen humana e imagen fotográfica del modelo.⁴³⁶

La finalidad del retrato es la fijación de los rasgos característicos del modelo para destacar la individualidad física y psicológica. Se trata de una visión íntima y personal. Y en esta representación, el artista pretende plasmar los impulsos, las inclinaciones elementales e instintivas del modelo, su pensamiento, su acción, los sentimientos; es decir, todo el ser humano en cuerpo y en espíritu. Los retratos memorables son aquellos en los que la reflexión y la sensibilidad han puesto una técnica y un estilo al servicio de las peculiaridades específicas del retratado. Un buen

⁴³⁶ MORIN Edgar, *El cine o el hombre imaginario*, Barcelona, Ed. Seix Barral, 1972, p23.

retrato debe revelar ante todo la personalidad de su protagonista. Muchos de los retratistas del siglo XX se han centrado en dos actitudes básicas: la consideración del estudio como el único escenario posible del retrato, y la mistificación de la luz. La preponderancia de estas leyes no escritas condujo a un tipo de retrato definido como clásico. Pero destacan también muchas trayectorias innovadoras, como la de August Sander antes de la Segunda Guerra Mundial, o la de Diane Arbus en los años sesenta. Arbus concedía gran atención a la psicología de los modelos: acordaba una cita con ellos y los fotografiaba siempre en un ambiente que les era propio. Pero a pesar de esta voluntad documentalista, esos fotógrafos resultan dependientes de su influencia sobre las personas retratadas. Conscientes de ello, como comenta Diane Arbus, parecen asumirlo al reflexionar, sobre la sensación de presencia del operador.

Todo retrato, como casi toda forma de conocimiento, es una interpretación. Y, al llevarla al cabo, el creador no puede prescindir de sus datos biológicos, de su cultura y su experiencia. El verdadero éxito de una imagen de retrato no depende solamente de la técnica, o de una manera de tomar fotografías. Está en relación con las dotes de observación que permiten al fotógrafo elegir, entre los miles de aspectos que puede presentar un rostro, la expresión predominante. Captar aquella expresión y fijarla sobre la película es la difícil e interesante tarea del retratista. Una máquina no entiende de sufrimiento, ternura, ingenuidad, celos, cansancio, ironía, u otros sentimientos. El medio técnico no puede, por sí mismo, crear vida o elaborar una visión íntima y personal del modelo. Además, como hemos observado, el retrato no depende exclusivamente de las dotes interpretativas del modelo; éste inspira al fotógrafo, pero es este último, el artista, quien crea una nueva imagen y, por ende, un mensaje visual. En este sentido, la imagen depende de aquella función creativa del operador. Pero depende también de su comportamiento y su relación con el modelo. El retrato es también el resultado de una interacción y una negociación entre dos personas.

Por lo tanto, parte de las consecuencias de aquella situación suelen reflejarse en la imagen final. Y a pesar de la naturaleza polisémica de la imagen fotográfica, podemos estudiar los elementos visibles para analizar el comportamiento de un fotógrafo. Bajo el formato de "fichas técnicas", analizamos a continuación algunas imágenes que ilustran nuestro estudio. Se trata de meros ejemplos para distinguir los tipos de retratos y reflexionar acerca del papel del fotógrafo y sus consecuencias. Las imágenes han sido seleccionadas en función de la clasificación de retrato (clásico, instantánea, objetivista, subjetivista) mencionada en el capítulo 1 (véase p19). Ese tipo de descripción analítica nos permite descomponer y aislar los elementos técnicos y los factores de la toma fotográfica que componen el proceso creativo del fotógrafo retratista. Su comprensión, en nuestra opinión, resulta decisiva en todo análisis de imagen. La lista de estos factores técnicos, humanos y artísticos, es la siguiente:

Factores de análisis de imagen

1. Nombre del autor y fecha de toma.
2. Título y pie de foto explicativo del tema.
3. Técnica y formato de imagen: Foto en color o Blanco y Negro.
4. Iluminación natural o artificial: Dirección y origen de la luz.
5. Lugar de toma y condiciones.
6. Instante de la foto: imagen preparada o capturada.
7. Tipo de lente empleada. Distancia del operador al modelo.
8. Encuadre y tipo de plano. Posición del operador (picada, contrapicada o normal)
9. Profundidad de imagen y escalonamiento de planos.
10. Composición de la imagen.
11. Escena central y actitud del modelo.
12. Punto de vista e intención del fotógrafo.
13. Impresión producida en el espectador
14. Conclusión.

Retrato clásico Studio Harcourt, *Edith Piaf*, 1953.

1. Fotógrafo anónimo, miembro del equipo del Studio Harcourt, 1953.
2. Imagen promocional de la cantante Edith Piaf.
3. Negativo en B/N de gran formato.
4. Iluminación artificial elaborada con focos cinematográficos. Luz cenital sobre la cara de la modelo. Fondo ligeramente iluminado para definir la cabeza de la persona.
5. Imagen realizada en estudio fotográfico.
6. Imagen preparada según estilo y esquemas muy definidos. El principio director del retrato Harcourt era la predominancia



Studio Harcourt, *Edith Piaf*, 1953.

- del rostro - excepto para las bailarinas -, el rendido suave y la organización de la luz. La importancia dada al rostro favorece la mirada. Cuerpo y accesorios quedan escondidos, reducidos a elementos de juego sobre el contraste de los blancos y negros.
7. Teleobjetivo para retratos. Distancia operador-modelo de varios metros.
 8. Primer plano; Encuadre estrecho, envolviendo la cabeza del modelo. Eje de visión de la cámara en picado.
 9. Profundidad de campo reducida, con pocos planos nítidos: cara en plano principal. Delante y detrás, manos y fondo desenfocados.
 10. Imagen compuesta en diagonal descendente desde la esquina superior izquierda hacia la esquina inferior derecha. Pocos elementos de composición: cara de la

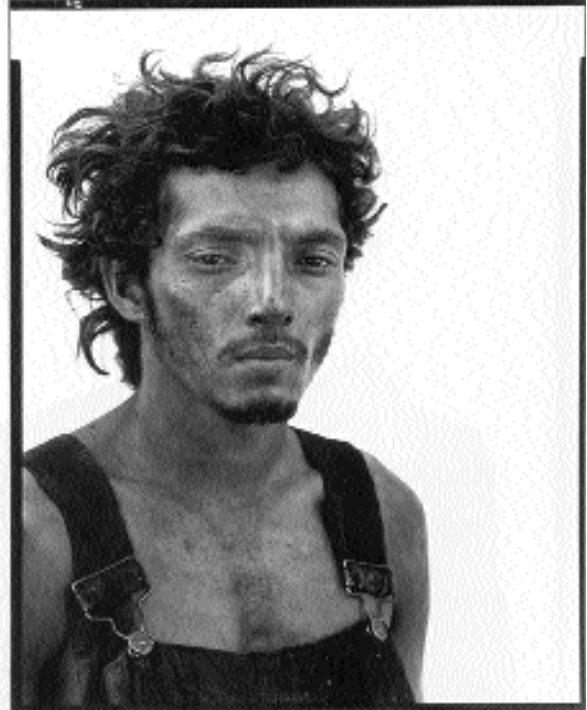
modelo, sus ojos, su nariz y boca. Su cabeza esta orientada ligeramente de tres cuartos, en diagonal; casi de frente a la cámara.

11. La escena es un retrato estilizado propio de una actriz o artista del espectáculo en aquella época. La actitud de la modelo es meditativa, mirando hacia arriba, dando una impresión mística y profunda, imagen estereotipada de un creador.
12. El punto de vista del fotógrafo es el de un observador profesional sacando los aspectos más atractivos de la modelo. Su intención es favorecer a la persona retratada, mostrando su belleza, su atractivo, y esconder sus defectos estéticos.
13. La impresión producida en el espectador es la de una imagen idealizada, muy agradable y con estilo característico de una época y de un tipo de arte.
14. Especializado en retratos de actores y personajes famosos, el estudio Harcourt produjo una enorme cantidad de fotografías, desde su creación en 1934 hasta aproximadamente 1968. El estilo Harcourt era impuesto por la dirección y esperado por los modelos. Por tanto, la realización del retrato no depende exclusivamente de la toma. Después del trabajo del operador, los clichés eran retocados para eliminar los defectos estéticos de los modelos. El retrato Harcourt respondía a un modelo ideal, una imagen sublimada de una belleza intemporal. Seguía la moda del "*nítido-desenfocado*" que desde los años 1920 pedía pocos retoques, pero imponía tiempos de exposición bastante largos (medio segundo). Con la evolución de los materiales y de las lentes, el carácter demasiado realista de los rostros ha tenido que ser atenuado por los retoques en la copia y el uso de filtros suavizadores en las lentes. El estudio Harcourt empleaba iluminación de cine, a pesar de su dureza y su fuerte contraste, pero recuperaba la suavidad gracias a los retoques. Procuraba ofrecer una belleza convencional y estereotipada idealizando la imagen del modelo.⁴³⁷ Se trata aquí de un retrato clásico. Concede gran importancia a la imagen real de la modelo pero estilizando su físico.

⁴³⁷ **DENOYELLE** Françoise, *Harcourt*, Paris, Ed. La Manufacture, 1992, p19.

Retrato clásico Richard Avedon, *Roberto Lopez*, 1980.

1. Richard Avedon, 1980.
2. Retrato de Roberto Lopez, trabajador de yacimiento petrolífero, Lyons, Tejas, 28 de septiembre, 1980.
3. Negativo B/N de gran formato.
4. Iluminación natural con reflectores.
5. Lugar de toma: exterior, condiciones de un estudio montado al aire libre.
6. Imagen preparada al nivel de condiciones técnicas, pero postura de los modelos improvisada.



7. Tipo de lente adecuada para retrato. Richard Avedon, *Roberto Lopez*, 1980.
Distancia operador-modelo de varios metros.
8. Encuadre: primer plano en busto. Eje de visión de cámara horizontal.
9. Poca profundidad de imagen. Plano único del cuerpo del modelo sobre fondo blanco.
10. Composición: busto del modelo situado de tres cuartos, en la esquina inferior izquierda del cuadro.
11. Modelo posando sin postura específica, mirando hacia los pies del operador.
12. La intención del fotógrafo era sacar retratos de personas representativas de una región de Estados Unidos. Los modelos voluntarios para posar se presentan en el lugar de toma, delante de la cámara preparada. El operador parece dirigir poco a las personas, esperando una actitud natural, para sacar imágenes propias de sus cuerpos.

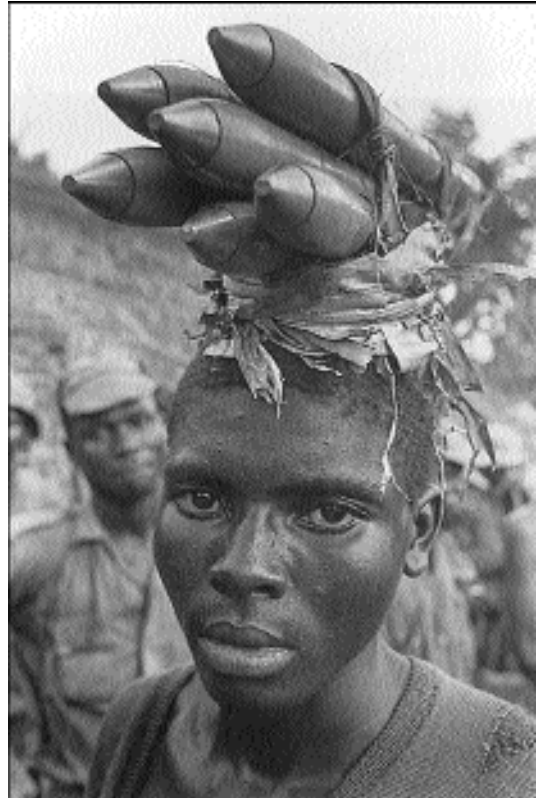
13. La impresión producida en el espectador es la de un testimonio. Aquellas imágenes recuerdan a los retratos de August Sander quien, en 1929 realiza su serie *Gente del siglo XX* como un "estudio fotográfico de la sociedad". Pero aquí, Richard Avedon enfatiza los nombres de sus modelos: al proporcionarles un nombre, una ocupación o una edad, un lugar y una fecha, les da una existencia para el espectador.
14. Richard Avedon se dedica, entre 1979 y 1984 a documentar la forma de vida de los trabajadores que habitaban en el Oeste de los Estados Unidos. Se centra en lugares muy determinados: granjas, minas de carbón, campos petrolíferos, mataderos, restaurantes de pequeñas ciudades u oficinas. Toma fotografías de gente sin techo, amas de casa, presos y vaqueros de rodeo. Todas las tomas se realizan con luz del día, al aire libre, ante un sencillo fondo de papel blanco. La manera de trabajar de Richard Avedon implica cierta libertad del modelo, en el sentido de improvisación. El operador no impone ninguna postura a las personas que fotografía. Los límites son los factores técnicos, la situación de la cámara - fija - y el fondo blanco detrás del modelo. Y ese espacio permite una gran comunicación y espontaneidad. Sin embargo, Avedon no pretende realizar retratos puramente objetivistas, y declara:

"Un retrato no es una semejanza. En el mismo instante en que una emoción o un hecho se convierte en una fotografía deja de ser un hecho para pasar a ser una opinión. En una fotografía no existe la imprecisión. Todas las fotografías son precisas. Ninguna de ellas es la verdad". ⁴³⁸

⁴³⁸ **AVEDON** Richard, comunicado de prensa de la exposición realizada en la Sala de Exposiciones de la Fundación "La Caixa", Madrid, septiembre-octubre 2002.

Retrato de instantánea Gilles Caron, *Biafra*, 1968.

1. Gilles Caron, 1968.
2. Retrato de una persona portando armas.
3. Negativo de pequeño formato en B/N.
4. Iluminación natural. Luz solar.
5. Condiciones de toma en exterior.
6. Imagen capturada.
7. Lente de focal normal. Poca distancia entre operador y modelo.
8. Primer plano de la cabeza del modelo. Eje de visión de cámara en ligera picada.
9. Imagen con varios planos: modelo y fondo, con soldado de uniforme.
10. Imagen compuesta verticalmente.



Gilles Caron, *Biafra*, 1968.

- Desenfoco aislando el primer plano, el del modelo y de sus armas en la cabeza.
11. La escena es un retrato captado en un instante propicio, cuando la persona parece inmovilizada o caminando lentamente. El modelo mira a la cámara.
 12. El punto de vista del fotógrafo es el de un reportero, captando imágenes para mostrar escenas de un conflicto bélico, la *guerra del Biafra*.
 13. La impresión producida en el espectador es la de un testimonio. Entendemos esa imagen como prueba de implicación de civiles en ese conflicto: en vez de alimentos, transportan armas.
 14. Aquella imagen de prensa es también un retrato muy compuesto y equilibrado. La expresión de sumisión del civil y la presencia del soldado en el fondo cuestiona al espectador.

Retrato de instantánea

François Labastie, *fotografía de familia*.

1. François Labastie, 2000.
2. *Léa*. Fotografía de la sobrina del autor.
3. Fotografía en color. Negativo 24x36 mm.
4. Iluminación natural. Luz solar.
5. Toma instantánea efectuada en exterior.
6. Imagen capturada sin preparación alguna, pero pidiendo al modelo posar.
7. Objetivo de 35mm. Poca distancia entre el operador y la modelo.
8. Plano general. Eje de visión horizontal.
9. Imagen con cierta profundidad: plano del modelo y varios planos de fondo.



François Labastie, *Léa*, 2000.

10. Imagen compuesta verticalmente dejando espacio alrededor del cuerpo del modelo. Engloba la sombra del fotógrafo.
11. La niña retratada mira hacia la cámara, llamada por el fotógrafo. Posa brevemente, esperando el instante del disparo.
12. El punto de vista del fotógrafo es el de una persona familiar a la modelo. Su principal intención es sacar una imagen de recuerdo agradable visualmente.
13. La impresión producida en el espectador puede ser la curiosidad hacia una niña de cuatro años de edad, su entorno y los elementos visibles del instante fotográfico.
14. La función principal de una fotografía de familia es atestiguar el instante, o simplemente recordar del aspecto físico del modelo en la fecha de la toma. La copia fotográfica, enseñada a los demás miembros de la familia, será objeto de comunicación y recuerdo en el grupo. Responde a un acto social y sentimental.

Retrato objetivista

Alphonse Bertillon, *fichas del "Service de l'Identité Judiciaire"*, 1906-1914.

1. Alphonse Bertillon,
1906-1914.
2. Cuatro fichas de identidad realizadas en el
"Service de l'Identité
Judiciaire", en París.
3. Negativo de medio
formato, en B/N.
4. Iluminación artificial,
uniforme y frontal.
5. Tomas realizadas en
las dependencias de la
policía judicial de
París.



Alphonse Bertillon, *fichas del "Service de l'Identité Judiciaire"*, 1906-1914.

6. Imagen definida según
los métodos científicos de reproducción adecuados para su uso judicial.
7. Lente específica para reducir las deformaciones. Distancia del operador al modelo establecida según normas de proporción.
8. Eje de visión de la cámara horizontal. Primer plano de la cabeza del modelo. Posición de perfil en una toma, y de frente en otra; en la que el modelo mira a la cámara.
9. Ninguna profundidad de imagen. Un solo plano, compuesto por el modelo.
10. Imágenes compuestas según indicaciones científicas y normativas establecidas por Alphonse Bertillon.

11. Los modelos adoptan una actitud impersonal. Sometidos a una pose involuntaria, no enseñan ninguna expresión específica.
12. El punto de vista del operador es el de un fotógrafo policial. Su trabajo consiste en reproducir el físico de personas implicadas en investigaciones judiciales; sin intención artística, sino científica.
13. La impresión producida en el espectador es la de un observador frente a un acontecimiento propio, un testimonio. La visión de aquellos retratos no lleva a imaginar la historia, la vida, de aquellas personas. La ausencia de intención artística del operador proporciona un aspecto objetivista a la fotografía.
14. De las numerosas aplicaciones de la fotografía, el método de Bertillon es uno de los más peculiares y plantea cuestiones fundamentales sobre los derechos de los individuos. Separando el cuerpo en unidades significantes, la fotografía se convierte, para el sistema judicial, en una prueba en el sentido jurídico y desvela un poder de restricción sobre la identidad individual.⁴³⁹

El método desarrollado por Bertillon consiste en recoger diversos elementos de mensuración de los individuos: desde los signos particulares hasta la descripción de la nariz, la boca, los cabellos, etc. Todos esos elementos, así como las huellas dactilares, están anotados en una ficha conteniendo la fotografía de frente y de perfil del individuo. La realización de la toma se efectúa de manera muy monótona. Lo importante para el operador es seguir unas normas de reproducción - proporciones, distancias, iluminación, etc. - constantes para permitir la clasificación de los modelos. La identidad del modelo se traduce por las formas de su cuerpo, especialmente su cara. En esas condiciones, no importa la expresión ni la comunicación: El modelo está considerado como mero objeto por el operador.

⁴³⁹ **FRIZOT** Michel, *Histoire de voir*, Vol II, Paris, Ed. Centre National de la Photographie, 1989, p44.

Retrato objetivista Diane Arbus, Gemelas, 1967.

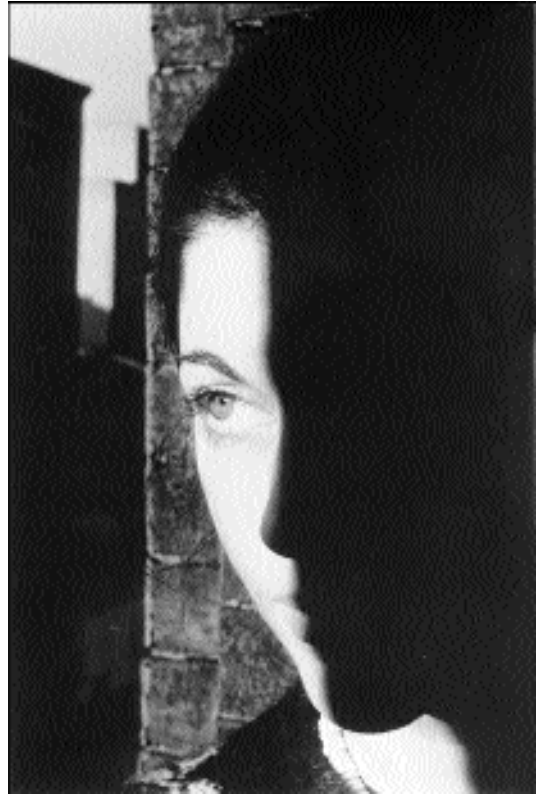
1. Diane Arbus, 1967.
2. Retrato de dos niñas gemelas.
3. Negativo de formato medio en B/N.
4. Iluminación natural. Luz suave.
5. Lugar de toma: externo o bien lugar de vida de las modelos.
6. Imagen capturada pidiendo posar a las modelos.
7. Lente propia para retrato. Poca distancia entre operador y modelos.
8. Plano medio, cortando al nivel de las piernas de las modelos. Eje de visión de la cámara en ligera picada.
9. Imagen con poca profundidad. Planos reducidos a los modelos y al fondo.
10. Composición envolviendo los cuerpos de las niñas con visión frontal.
11. La actitud de las modelos es una pose sencilla, mirando a la cámara.
12. La intención de la fotografía es captar una imagen representativa de las personas.
13. La impresión producida en el espectador es la de un testimonio y también de una observación propia del operador.
14. Diane Arbus fue fotógrafa de moda antes de dedicarse al retrato. Su trabajo describe a los modelos de forma muy personal, haciendo única a cada persona. Y su gran comunicación con los modelos se evidencia por el ambiente de toma - lugar propio de las personas retratadas - y las expresiones distendidas. La profundidad y fuerza de su obra procede sin duda de su obstinación en su trayectoria y método de trabajo.



Diane Arbus, Gemelas, 1967.

Retrato subjetivista Ralph gibson, n# 27 de la serie Syntax, 1974.

1. Ralph Gibson, 1974.
2. N# 27 de la serie Syntax.
3. Negativo en blanco y negro.
4. Iluminación natural desde la izquierda.
5. Condiciones y lugar de toma exterior.
6. Imagen preparada, aprovechando las condiciones de luz solar.
7. Lente: pequeño teleobjetivo. Poca distancia entre operador y modelo.
8. Encuadre para primer plano. Eje de visión de cámara horizontal.
9. Tres planos: Cara del modelo y fondos.
10. Imagen compuesta por bandas verticales dividiendo el cuadro en tercios.



Ralph gibson, n# 27 de la serie Syntax, 1974.

11. La escena parece un retrato. El modelo no mira a la cámara: Inmovilizado a petición del operador, está posando para dar efecto plástico a la imagen.
12. Intención estética del fotógrafo: Jugando con efectos de luz, busca realizar una imagen interesante en el ámbito plástico, sin reflejar la personalidad del modelo, sino disponer de su físico para sus investigaciones artísticas.
13. La impresión producida en el espectador es la de una imagen agradable y a la vez misteriosa. El autor no parece interesarse por los aspectos objetivos de la representación y subjetiviza a su modelo.
14. Las investigaciones del fotógrafo norteamericano Ralph Gibson - nacido en 1939 - se sitúan en una búsqueda desde lo surreal hasta la materia la más densa. Sus trabajos se caracterizan por su búsqueda plástica.

Autorretrato subjetivista John Coplans, *Autorretrato*, 1988.

1. John Colplans, 1988.

2. Autorretrato de espalda.

3. Negativo en blanco y negro.

4. Iluminación artificial. Luz uniforme.

5. Imagen realizada en estudio.

6. Imagen preparada.

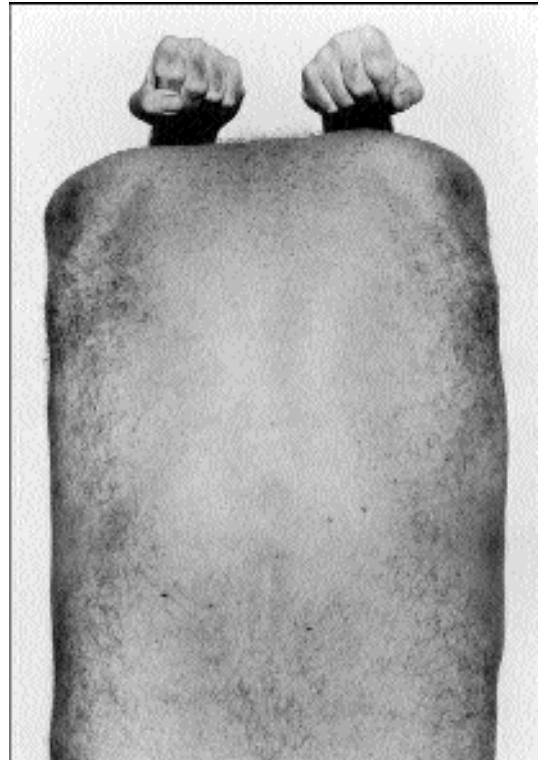
7. Lente sin deformación de imagen.

Distancia cámara-modelo de pocos metros.

8. Plano medio. Eje de visión horizontal.

9. Ninguna profundidad de imagen: plano reducido a la espalda del modelo.

10. Imagen compuesta por un rectángulo vertical formado por la espalda, con las manos cerradas en la cima.



John Coplans, *Autorretrato*, 1988.

11. Mostrando su espalda al público, el autor-modelo juega con su postura, las formas y las texturas.

12. El artista emplea su propio cuerpo para su investigación plástica. La parte de su cuerpo menos accesible por su mirada se convierte en elemento plástico para el espectador. Su intención es estética.

13. El autorretrato nos hace reflexionar sobre el trabajo del autor. Y él es también espectador de su imagen, y por tanto de su propio cuerpo. Su proceso investigador forma parte de su obra.

14. John Coplans, no pretende describir su personalidad. A través de su espalda, busca nuevas formas y visiones de su cuerpo. Un autorretrato es difícilmente objetivo, pero aquí Coplans subjetiviza extremadamente su cuerpo.

El desarrollo de nuestra tesis se ha referido al estudio de estilos fotográficos, consideraciones del sistema sensorial humano, progreso de la toma y conductas del fotógrafo retratista. La intención del proyecto ha sido la de definir el papel adoptado por el fotógrafo durante la toma. Además de recursos puramente técnicos y estéticos, el operador dispone de medios humanos para definir su imagen. Como retratista, puede adoptar una actitud más o menos directiva en la relación con su modelo, y en esa acción de dirección intervienen los sistemas sensoriales personales, los aspectos culturales, humanos, etc. Pero el fotógrafo retratista es un ser híbrido y cambiante. No suele adoptar una posición radical y exclusiva como observador, actor o director. Todos esos comportamientos quedan íntimamente ligados, y a veces son consecuencia uno del otro. El estilo y la experiencia del fotógrafo retratista determinan su comportamiento y, recíprocamente, este último produce el estilo.

No obstante, si mirar es un ejercicio activo, entonces el fotógrafo es un actor. Hacer una fotografía es una acción aún mas fuerte que ver, ya que supone el registro mecánico de una escena. Por eso, la participación del fotógrafo es mayor que la de un simple testigo. Además, consideramos fundamental la implicación del operador en el acto fotográfico. La imagen captada es el reflejo de su motivación, de su interés y su relación con el modelo. Su carácter, su proyecto, su motivación y personalidad hacen que éste dirija a su modelo o bien le deje evolucionar sin interferir en la pose. No existe ningún secreto en la concepción de una imagen fotográfica. Un comportamiento específico no proporciona ninguna clave en esa realización. Al contrario, una actitud demasiado rígida puede conducir a una imagen no totalmente falsa del modelo pero sin el componente expresivo de su personalidad. El ejemplo de ese extremo lo ilustra la fotografía judicial, quien no deja ninguna libertad de expresión al modelo, aparte tal vez de la mirada. La imagen es en este caso una copia fotográfica de la cabeza del personaje. Pero, si no refleja la personalidad, puede traducir la incomodidad del modelo.

Parece que el retrato fotográfico traiciona siempre algo, pero no obligatoriamente lo que busca el operador. Para transcribir la personalidad, el estado de ánimo, además del cuerpo del modelo, el fotógrafo retratista debe dejar un espacio de libertad al comportamiento de la persona retratada. Además de observarla, debe escucharla y considerar su manera de evolucionar, moverse, respirar, vivir, etc. Toda esa atención no limita al proyecto artístico, sino que participa de ello. Y frente a ello, la improvisación - relativa por esperada - del operador compone la fotografía. Así, pensamos que lo fundamental reside en la motivación del artista, en su convicción y creatividad, pero también en su facultad de captar lo inesperado y el azar. Convencido de su tarea, podrá persuadir al modelo, no solamente para posar sino también para crear, en el acto compartido que representa la fotografía de retrato. De este modo, la personalidad del artista queda reflejada en su obra.

Para sacar imágenes interesantes, el fotógrafo retratista debe ser consciente de su papel y asumirlo plenamente. La consciencia de su intervención física y su intención determinan su proyecto. El ejemplo de los fotógrafos aficionados es significativo: al no modificar sus relaciones - especialmente las distancias - con sus modelos, estos fotógrafos producen imágenes con planos inadecuados. Resultan reproducciones con personajes demasiado pequeños en relación con el entorno. Pero sabemos que aquí el proyecto procede más bien de un acto social, del ritual, que de una búsqueda plástica.

En cambio, el fotógrafo retratista rompe el sistema relacional humano, al moverse, acercarse o alejarse del modelo en función del encuadre buscado. Su intención es diferente y motivada por un proyecto puramente fotográfico. Las posibilidades son numerosas en todas las tendencias. Sin embargo, lo más importante resulta ser la consciencia y la reflexión del fotógrafo acerca de sus posibilidades. El papel del operador, su grado de influencia sobre el modelo, su actuación, su motivación y sus ilusiones determinan el retrato fotográfico.

Bibliografía

Bibliografía - Capítulo 1 - Clasificación temática referente al retrato

ALMASY Paul et al, *Le photo-journalisme*, Paris, Ed. CFPJ, 1990.

BAQUÉ Dominique, *La photographie plasticienne*, Paris, Ed. Du Regard, 1998.

BAURET Gabriel, *De la fotografía*, Buenos Aires, Ed. La Marca 1999.
[Título original: *Approches de la photographie*, Paris, Ed. Nathan, 1992.]

BOURDIEU Pierre, *La fotografía, un arte intermedio*, México, Nueva Imagen, 1979.
[Tit. orig. *Un art moyen*, Paris, Ed. De Minuit, 1965.]

COLAS-ADLER M. Hélène, **FERRER** Mathilde, et Al. *Groupes, mouvements, tendances de l'Art contemporain depuis 1945*, Paris, Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 1989.

DE VEIGY Cédric, **FRIZOT** Michel, *Photographier*, Paris, La documentation française, 2001.

FORD Colin, *Le portrait*, Paris, Ed. Bordas, 1984. [tit. orig. *Portraits*, Tokyo, Shueisha Publishing Co. Ltd. 1982.]

FRANCASTEL Galiénne y Pierre, *El retrato*, Madrid, Ed. Cátedra, 1978.

FREUND, Gisèle, *La fotografía como documento social*, Barcelona, Gustavo Gili, 1976. [tit. orig. *Photographie et société*, Paris, Ed. Du Seuil, 1974.]

FRIZOT Michel, *Nouvelle histoire de la photographie*, Paris, Ed. Adam Biro, 1994.
Histoire de voir, Paris, Ed. Centre National de la Photographie, 1989.

FRIZOT Michel, et Al, *Identités: de Disdéri au photomaton*, Paris, Centre National de la Photographie, 1985.

FULCHIGNONI Enrico, *La civilisation de l'image*, Paris, Petite bibliothèque Payot, 1976.

GUERRIN Michel, *Profession photoreporter*, Paris, Ed. Centre Georges Pompidou / Gallimard, 1988.

LEDO ANDIÓN Margarita, *Documentalismo fotográfico*, Madrid, Ed. Cátedra, 1998.

(Bibliografía - Capítulo 1)

LEMAGNY Jean / **ROUILLE** André, *Historia de la fotografía*, Barcelona, Martinez Roca, 1988. [tit. orig. *Histoire de la photographie*, Paris, Bordas, 1986.]

LEMAGNY Jean-Claude, *La photographie creative*, Paris, Ed. Contrejour, 1984.

NEWHALL, Beaumont, *Historia de la Fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 1983.
[tit. orig. *The history o photography: from 1839 to the present day*, New York, The Museum of Modern Art, 1964.]

NORI Claude / Ennery **TARAMELLI**, *Invitation au voyage*, Roma, Ed. Carte Segrete, 1993.

SOUGEZ Marie Loup, *Historia de la Fotografía*, Madrid, Cátedra S.A., 1981.

TAUSK, Petr, *Historia de la Fotografía en el siglo XX*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978.
[tit. orig. *Die Geschichte der Fotografie im 20. Jahrhundert Von der Kunstofotografie bis zum Bildjournalismus*, DuMont Buchverlag, GnbH & Co. Kommanditgesellschaft, Colonia, 1977.]

YAÑEZ POLO Miguel Angel, *Diccionario histórico de conceptos, tendencias y estilos fotográficos*, Sevilla, Ed. Sociedad de Historia de Fotografía Española, 1994.

(Bibliografía - Capítulo 1 - clasificación por fotógrafos)

[Dieter APPELT]

Dieter Appelt, Paris, Centre National de la Photographie, 1992.

[Diane ARBUS]

SOUTHALL Thomas, *Diane Arbus Photographe de presse*, Paris, Ed Herscher, 1984.

ARBUS Diane, *Diane Arbus*, Paris, Ed. Nathan, 1990.

[Richard AVEDON]

L'Art du serrurier, art. de Laurent BOUDIER, rev. TÉLÉRAMA, Hors-Série, Paris, oct 1994.

[Edouard BOUBAT]

NORI Claude, *Edouard Boubat*, Paris, Ed. Contrejour, 1983.

Edouard BOUBAT, Paris, Centre National de la Photographie, 1988.

[Sophie CALLE]

CALLE Sophie, *Relatos*, Madrid, Fundación La Caixa, 1996.

[Henri CARTIER BRESSON]

CARTIER-BRESSON Henri, *retratos*, 1828-1982, Barcelona, Ed. Orbis, 1984.

[Walker EVANS]

EVANS Walker, *Louons maintenant les grands hommes*, Paris, Ed. Plon, 1983,

[Philippe HALSMAN]

HALSMAN Philippe / HALSMAN Yvonne, *Halsman at work*, New York, Times Mirror Company, 1989.

Philippe Halsman, New York, International Center of Photography, 1979.

[Josef KOUDELKA]

KOUDELKA Josef, *Exils*, Paris, Centre National de la Photographie, 1988.

[Lisette MODEL]

VESTAL David, Art. in *Lisette Model, retrospectiva 1937-1970*, Valencia, Ed. Alfons El Magnànim / IVEI, 1987.

[NADAR]

NADAR, Paris, Centre National de la Photographie, 1983.

[Sebastião SALGADO]

SALGADO Sebastião, *Retratos de los niños del exodo*, Madrid, Fundacion Retevision, 2000 / Paris, Amazonas Images, 2000.

Sebastião Salgado, París, Centre National de la Photographie, 1993.

[August SANDER]

NEWHALL Beaumont, KRAMER Robert, *August Sander, photographs of an epoch*, 1904-1959, New York, Aperture, 1980.

Bibliografía - Capítulo 2 - Sistema sensorial y comunicación del fotógrafo

ARGYLE Michael, *Psicología del comportamiento interpersonal*, Madrid, Alianza Universidad, 1978. [tit. orig. *The psychology of Interpersonal behaviour*, Harmondsworth, Middlesex, Inglaterra, Penguin Books, Ltd., 1967.]

ARNHEIM, Rudolf, *Arte y percepción visual*, Madrid, Alianza Editorial, 1979. [tit. orig. *Art and visual perception - A psychology of the creative eye - The new version*, Berkeley, University of California Press, 1954.]

BERGER John, *Mirar*, Madrid, Ed Hermann Blume, 1987. [tit. orig. *About looking*, London, Ed. Writers and Readers Publishing Cooperative, 1980.]

BIRDWHISTELL Ray L, *El lenguaje de la Expresión Corporal*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979. [tit. orig. *Kinesics and context*, Filadelfia, University of Pennsylvania Press, 1970.]

DARWIN Charles, *La expresion de las emociones en los animales y el hombre*, Alianza Editorial. Madrid, 1984. [tit. orig. *The expresion of the emotion in man and animals*, John Mourray, London, 1872.]

DAVIS Flora, *La comunicación no verbal*, Madrid, Ed. Alianza Editorial, 1976. [tit. orig. *Inside Intuition. What we know about Non-Verbal Communication*, New York, McGraw-Hill Book Co, 1971.]

FAST Julius, *El lenguaje del cuerpo*, Barcelona, Ed. Kairos, 1971. [tit. orig. *Body language*, 1970]

GARCÍA FERNANDEZ Jose-Lorenzo, *Comunicación no verbal: periodismo y medios audiovisuales*, Madrid, Ed. Universitas, 2000.

GERRITSEN Franz, *Color. Apariencia óptica, medio de expresión artística y fenómeno físico*, Editorial Blume, Barcelona, 1976. [tit. orig. *Het Fenomeen Kleur Cantecler bv*, de Bilt.]

GIBSON James J, *La percepción del mundo visual*, Buenos Aires, Infinito, 1974. [tit. orig. *The Perception of the Visual World*, Houghton Mifflin Company, Boston, 1950.]

(Bibliografía - Capítulo 2)

GOLDSTEIN E.B, *Sensación y percepción*, Madrid, Debate, 1992.

[tit. orig. *Sensation and Perception*, Belmont, Ed. Wadsworth, 1984.]

HALL Edward T, *El espacio oculto*, Madrid, Siglo XXI, 1977.

[tit. orig. *The Hidden Dimension*, New York, Doubleday & Company, 1966.]

HOFFMAN Donald D. *Inteligencia visual*, Ed. Paidós Ibérica, Barcelona, 2000.

[tit. orig. *Visual intelligence*, W.W. Norton and Company, Nueva York, 1998.]

KEPES Gyorgy, *El lenguaje de la visión*, Buenos Aires, Infinito, 1969.

[tit. orig. *Language of vision*, Chicago, Ed. Paul Theobald, 1944.]

KNAPP M. L, *La comunicación no verbal: el cuerpo y el entorno*,

Barcelona, Ed. Paídos. [tit. orig. *Essentials of nonverbal communication*, New York, Ed. Hott, Rinehart and Winston, 1980.]

MONTAGU Ashley y **MATSON** Floyd, *El contacto humano*, Barcelona, Paídos, 1983.

[tit. orig. *The human connection*, Mc Graw-Hill Book Company, New York, 1979.]

MONTSERRAT Javier, *La percepción visual*, Madrid, Ed. Biblioteca Nueva, 1998.

Bibliografía - Capítulo 3 - El acto fotográfico

BARTHES Roland, *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos, voces*, Barcelona, Ed. Paídos 1992. [tit. orig. *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris, Ed. Du Seuil, 1982.]

- *La cámara lúcida*, Barcelona, Gustavo Gili, 1982. [tit. orig. *La chambre claire*, Paris, Ed. De l'Etoile, Gallimard, Le Seuil, 1980.]

BAZIN André, *¿Qué es el cine?* Madrid, Ed. Rialp, 1999. [tit. orig. *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris, Ed. Du Cerf.]

BENJAMIN Walter, *"Pequeña historia de la fotografía"*, en *Discursos interrumpidos*, Madrid, Ed. Taurus, 1973. [tit. orig. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1972.]

CENCILLO Luis, *Creatividad, arte y tiempo*, Madrid, Ed. Syntagma, 2000.

COSTA Joan, *El lenguaje fotográfico*, Madrid, Iberico Europa de Ediciones, 1977.

DUBOIS, Philippe, *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*, Barcelona, Paídos, 1986. [tit. orig. *L'acte photographique*, Paris, Ed Fernand Nathan, 1986.]

FLUSSER Vilém, *Una filosofía de la fotografía*, Madrid, Ed. Sintesis, 2001. [tit. orig. *Für eine Philosophie der Fotografie y Standpunkte. Texte zur Fotografie*, Göttingen, Ed. European photography.]

Fontcuberta Joan, *Estética fotográfica: selección de textos*, Barcelona, Ed, Blume 1984.

- *Fotografía: conceptos y procedimientos: una propuesta metodológica*, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1990.

FOZZA Jean-Claude et al. *Petite fabrique de l'image*. Paris, Magnard, 1993.

GAUTHIER Guy, *Vingt + une leçons sur l'image et le sens*, Paris, Médiathèque Edilig, 1986. [tit. esp. *Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido*, Madrid, Cátedra.]

(Bibliografía - Capítulo 3)

HILL Paul, COOPEL Thomas, *Diálogo con la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 1980.
[tit. orig. *Dialogue with photography*, New York, Farrar, Straus, Giroux, 1979.]

MORIN Edgar, *El cine o el hombre imaginario*, Barcelona, Ed. Paídos, 2001.
[tit. orig. *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, Paris, Ed. De Minuit, 1956.]

NATKIN Marcel, *L'art de voir et la photographie*, Paris, Ed. Tiranty, 1935.

SCHAEFFER Jean-Marie, *L'image précaire: Du dispositif photographique*, Paris, Ed. du Seuil, 1987. [tit. esp. *La imagen precaria*, Madrid, Ed. Cátedra, 1990]

SONTAG Susan, *Sur la photographie*, Paris, Ed du Seuil, 1979.
[tit. orig. *On photography*, New York, Farrar, Strauss and Giroux, 1973.]

SUSPERREGUI José Manuel, *Fundamentos de la fotografía*, Bilbao, Servicio editorial Universidad del País Vasco, 2000.

VILCHES Lorenzo, *La lectura de la imagen*, Barcelona, Ed. Paídos, 1986.

VILLAFañE Justo, *Introducción a la teoría de la imagen*, Madrid, Pirámide, 1985.

ZUNZUNEGUI Santos, *Pensar la imagen*, Madrid, Ed. Catedra, 1995.

Bibliografía - Capítulo 4 - La actuación del fotógrafo

ALONSO-FERNANDEZ Francisco, *Cuerpo y comunicación*, Madrid, Ed. Pirámide, 1982.

BROOK Peter, *El Espacio Vacío (Arte y técnica del teatro)*. Barcelona, Península, 1973. [tít. orig. *The empty space*, London, Ed. Mac Gibbon and Kee, 1968.]

CARO BAROJA Julio, *La cara, espejo del alma*, Circulo de lectores, Barcelona, 1987.

CHASTEL André, *Le geste dans l'Art*, París, Liana Levi, 2000.

CHIROLLET Jean-Claude, *Photo-archaïsme du XXème siècle*, París, CY éditions, 2000.

D'UDINE Jean, *El Arte y el gesto*, Valencia, Manuel Villar, 1918. [tít. orig. *L'Art et le geste*.]

EWING William A, *El cuerpo: fotografías de la configuración humana*, Madrid, Siruela, 1996. [tít. orig. *The body: photoworks of the human form*, London, Thames and Hudson, 1985.]

GOFFMAN Erving, *La presentación de la Persona en la Vida Cotidiana*, Buenos Aires, Amorrortu, 1971. [tít. orig. *The presentation of Self in Everyday Life*, Doubleday & Company, Inc, New York, 1959.]

HETHMON Robert H. *El método del Actors Studio (conversaciones con Lee Strasberg)*, Madrid, Ed. Fundamentos, 1972. [tít. orig. *Strasberg at the Actor's Studio*, New York, The Viking Press Inc, 1968.]

HODGSON John / **RICHARDS** Ernest, *Improvisación*, Madrid, Ed. Fundamentos, 1981. [tít orig. *Improvisation*, 1974]

LE DU Jean, *El cuerpo hablado: psicoanálisis de la expresión corporal*, Barcelona, Ed. Paídos, 1981. [tít. orig. *Le corps parlé. Essai sur l'expression corporelle analytique*. París, Ed. Universitaires, 1976.]

LEWINSKI Jorge y **MAGNUS** Mayotte, *El retrato en fotografía*, Barcelona, Marín, 1983. [London, Dorling Kindersley Limited, 1982]

MARY Bertrand, *La photo sur la cheminée: naissance d'un culte moderne*, París, Ed. A-M Métaillé, 1993.

(Bibliografía - Capítulo 4)

MIRALLES Alberto, *La dirección de actores en cine*, Madrid, Ed. Cátedra, 2000.

MORRIS Desmond, *El hombre al desnudo: un estudio objetivo de comportamiento humano*, Bilbao, Cantabria, D.L. 1980. [tit. orig. *Manwatching*, London, Ed. Jonathan Cape, 1977]

PANOFSKI Erwing, *La perspectiva como "forma simbólica"*, Barcelona, Ed. Tusquets, 1978.

ROEGIERS Patrick, *Ecoutez-voir: neuf entretiens avec des photographes*, Paris Audiovisuel, 1989.

SARTRE Jean-Paul, *L'être et le néant, Essai d'ontologie phénoménologique*, Paris, Ed. Gallimard, 1976.

SIMMEL Georg, *Sociología, estudios sobre las formas de socialización*, Madrid, revista de Occidente, 1976. [tit. orig. *Soziologie Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*, 1908.]

SOULAGES François, *Esthétique de la photographie*, Paris, Ed. Nathan, 2001.

STANISLAVSKI, Konstantin Sergueevich, *La construcción del personaje*, Madrid, Alianza, 1999. [tit. orig. *Building a Character*, New York, Theatre Arts Books.]

TISSERON Serge, *Le mystère de la chambre claire, Photographie et inconscient*, Paris, Ed. Gallimard, 1995. [tit. esp. *El misterio de la cámara lúcida : fotografía e inconsciente*, Salamanca, Ed. Universidad de Salamanca, 2000.]

Revistas

Revista TÉLÉRAMA Hors Série, *La photographie*, Paris, revista Télérama, Oct. 1994.

Qu'est-ce que la photographie aujourd'hui?, número especial, revista Beaux-Arts magazine, Paris, diciembre 2002.

Revista El Paseante, *El cuerpo y la fotografía*, Madrid, Siruela, n.º 26, 1996.